STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-P23E
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/lapeintureauxxix00foci

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

XIXE ET XXE SIÈCLES

DU RÉALISME A NOS JOURS

PAR HENRI FOCILLON

H. LAURENS · PARIS

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

AUX XIXe et XXe SIÈCLES

Du Réalisme à nos Jours.

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ANCIEN DIRECTEUR DES MUSÉES NATIONAUX

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

PARUS :

LA PEINTURE. Des Origines au XVIe siècle, par Louis Hourticq, de l'Institut, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts. Un volume illustré de 171 gravures.

LA PEINTURE. XVIIe et XVIIIe siècles, par Louis Gillet. Un volume illustré de 174 gravures.

LA PEINTURE AU XIXe SIECLE (Le retour à l'antique; le Romantisme), par Henri Focillon. Un volume illustré de 191 gravures.

LA PEINTURE AU XIXe SIÈCLE (Du Réalisme à nos Jours), par Henri Focillon. Un volume illustré de 210 gravures.

LA GRAVURE, par Léon Rosenthal, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon. Un volume illustré de 174 gravures.

LES ARTS DU TISSU, par Gaston Migeon, directeur honoraire des Musées nationaux. Uu volume illustré de 190 gravures.

LES ARTS DE LA TERRE, par René Jean. Un volume illustré de 190 gravures.

L'ARCHITECTURE (Antiquité), par François Benoit, professeur à la Faculté des Lettres de Lille. Un volume illustré de 148 gravures et 927 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Orient Médiéval et Moderne), par François Benoit. Un volume illustré de 145 gravures et 819 dessins.

LA SCULPTURE ANTIQUE (Des Origines à Phidias), par Charles Picard, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. Un volume illustré de 121 gravures.

LA SCULPTURE ANTIQUE (De Phidias à l'ère byzantine), par Charles Picard, Un volume illustré de 202 gravures.

EN PRÉPARATION :

L'Architecture *(L'Occident Médiéval et Moderne)*, par François Benoit. Un volume. — **Les Arts du Métal**. Un volume. — **Les Arts du Bois**. Un volume.

1041. — ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 6-28

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

AUX XIXe et XXe SIÈCLES

Du Réalisme à nos Jours

PAR

HENRI FOCILLON

Ouvrage illustré de 210 gravures.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1928

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Copyright by Henri Laurens, 1928.

PREMIÈRE PARTIE

QUARANTE-HUIT

INTRODUCTION

La révolution de 1848 n'est pas un simple changement de régime qu'accompagne l'explosion de profondes passions sociales et suivi d'une restauration rapide : c'est une crise décisive de la vie d'une société. Elle semble d'abord resserrée dans un court espace, elle naît et meurt en quelques mois. Mais ses origines et ses prolongements vont loin. Ses divers mouvements affectent, non seulement l'équilibre des classes, mais l'activité de toute une génération. Qu'elle ait laissé une trace dans la pensée, dans les arts, c'est incontestable. Les hommes de Quarante-Huit, ce sont sans doute les tribuns et les chefs de parti qui occupèrent la tribune des Assemblées, les combattants qui firent le coup de feu en février, en juin, au deux décembre, ce sont aussi les philosophes qui les ont formés, les écrivains, les artistes qui, sans être mêlés à l'action directe, — et certains le furent, — en ont connu l'ivresse, les déceptions, les passions amères. La barricade de juin est le saillant de toute cette agitation qui secoue la France et l'Europe dans leurs profondeurs. Elle en est la dramatique évidence. Elle se dresse entre deux âges. Pour avoir été vaincus, ses défenseurs ne doivent pas, comme on le fait d'ordinaire, être rejetés dans le passé. Ils représentent, en face des conservateurs du vieil ordre, les forces de l'ordre nouveau, les aspirations modernes.

Cette révolution sort, non d'un délire de rêveurs, mais des conditions nouvelles de la vie du peuple. Elle est moderniste et réaliste dans ses

sources, malgré la flamme d'idéalité qui la parcourt. C'est ce mélange de réalisme positif et de passion religieuse qui lui donne son caractère et qui en fait l'événement le plus remarquable de la vie morale du siècle. L'élite libérale de la Restauration vivait en majeure partie sur un passé récent, sur les formules républicaines de la Convention, sur les grandeurs de l'Empire : j'ai dit comment ces illustres souvenirs alimentaient les passions d'idées et les générosités d'imagination. C'est vers un passé plus lointain et plus étrange que se tournaient les romantiques, les homme du donjon, de la cathédrale et de la forêt. Au temps où « la France s'ennuyait », la vie morne de la Monarchie de Juillet rendait ces rêveries plus nécessaires et plus poignantes, ou bien, si l'on se tournait vers l'existence, c'était pour la surcharger de merveilles et de fables : l'extraordinaire profusion des romans romanesques en est la preuve. Soudain Quarante-Huit jette sur le pavé une tragédie brûlante, inédite, toute d'action. Le peuple se dresse de toute sa hauteur et s'écroule d'un seul coup. Les héros anonymes de la guerre sociale sortent de l'ombre, violemment éclairés par les feux de peloton. La lueur de la bataille révèle un monde.

Les penseurs sociaux qui, les premiers, l'avaient deviné n'étaient ni de purs économistes ni des hommes de coup de main, mais des philosophes de l'histoire, obsédés par la puissance du fait nouveau, la production industrielle, et ses conséquences inévitables. Le génie de Saint-Simon avait, dès la fin de l'Empire, mis en relief le trait capital du siècle, l'avenir des forces mécaniques et des sciences appliquées, et senti la nécessité d'un reclassement complet des valeurs. Plus tard, au flanc d'une des collines qui dominent Paris, dans la solitude et la paix d'une retraite, ses amis et ses disciples se réunirent pour chercher une formule d'alliance entre l'esprit et la matière, pour faire servir à l'avenir de l'intelligence et au progrès de l'harmonie humaine l'énergie de l'industrie moderne. La machine de Stephenson est l'image la plus expressive et la plus dramatique de l'ordre nouveau, mais les formes industrielles de la production étaient nées avant ses vertigineux parcours. Elles s'étaient organisées en Angleterre dès le XVIIIe siècle. Les découvertes et les perfectionnements techniques, la concurrence entre les nations, l'activité d'une classe qui, dans la plus grande partie de l'Europe occidentale, s'installe au premier plan et qui tend à conquérir la suprématie politique, changeaient peu à peu, en sous-œuvre et dans les profondeurs, les conditions de la vie. La France des années Quarante

voit se heurter deux groupes d'hommes, dont l'opposition donne à ce siècle sa couleur contrastée, son clair-obscur d'idées : les uns déçus par le monde, cherchant un refuge dans la nature et dans le passé, ivres de solitude, de ruines, d'orages, de choses anciennes, ne faisant confiance qu'à l'individu ; les autres exaltés par le spectacle des villes agrandies, par la puissance de l'association, par les bienfaits des échanges entre les peuples, par la majesté du travail. Ils se choquent en Quarante-Huit : les utopistes sociaux ne sont vaincus qu'en apparence. L'avenir du monde moderne leur appartient. Le romantisme est le plus durement touché.

La révolution éclata par hasard, sous la forme d'une émeute anti-ministérielle. Elle devint rapidement anti-dynastique. La victoire fut la revanche éphémère des républicains, leurrés en 1830. Politiques purs, ils ne s'intéressèrent à la question sociale que sur la pression du chômage et avec le secret espoir de faire avorter l'expérience. Mais leur régime provisoire était assailli de toutes parts et presque submergé par des foules profondes. Les clubs voyaient se produire des orateurs et des chefs qui n'avaient rien de commun avec les partis connus, avec l'opposition classée, mais qui semblaient sortir des cryptes les plus secrètes de l'inquiétude et de la misère du peuple, mêlés à des prophètes et à des cabotins, aux adeptes des religions les plus étranges. Les associations ouvrières elles-mêmes n'étreignaient qu'une partie des masses. De février à juin, ce qui monte des profondeurs, ce qui paraît à l'évidence du grand jour, et pour la première fois, sur la place publique, ce n'est pas seulement une génération nouvelle, c'est un monde inconnu, tumultueusement levé, non pour défendre ses droits, mais pour les créer, pour en imposer l'autorité, pour donner à la vie en société et à l'organisation du travail des assises nouvelles. Les légions de Cavaignac l'écrasèrent sur les barricades pour défendre l'ordre et la légalité, les bourgeois et les paysans épouvantés acceptèrent la dictature bonapartiste, à laquelle se rallia la droite saint-simonienne pour l'accomplissement des grands travaux publics. Mais le réveil et la défaite du peuple avaient changé le cours du siècle, moins par les conséquences politiques que par l'avènement d'une idée nouvelle de l'homme, et de l'homme moderne. Elle se formule tantôt d'une manière confuse, tantôt d'une manière emphatique, et même vulgaire, mais elle trouve peu à peu son équilibre, elle crée la langue, la technique, l'outil dont elle a besoin pour s'exprimer, elle se dégage des incohérences et des incertitudes de ses premiers tressaillements : de l'humanitarisme sort

enfin une sorte d'humanisme élargi, plus étoffé, plus sensible que l'humanisme classique, plus stable et plus grave que la conception romantique. On fait généralement honneur au Second Empire de ces directions nouvelles ; elles sont l'œuvre des hommes de Quarante-Huit, auxquels se rattachent les peintres de 1863.

Ce mouvement s'étend à toute l'Europe où la révolution prend aussi la forme de crise des nationalités. Mais, qu'il s'agisse de liberté politique ou d'émancipation nationale, c'est toujours le peuple qu'elle suscite, comme dépositaire des forces profondes. Même dans les pays qui restent à l'abri de ses convulsions, elle imprègne la culture et l'art d'une tonalité particulière.

Cependant le romantisme n'est pas supprimé par elle. Il est absorbé en partie, et sa vertu héroïque contribue à donner de la grandeur au drame de la vie ordinaire. Mais il ne s'y ensevelit pas. Beaucoup de peintres restent fidèles à ses positions anciennes. Son crépuscule jette une dernière flamme, qui n'est pas sans beauté. Enfin il enfante, comme dernière expression, les pasticheurs et les virtuoses. Ces grands faits européens, — réalisme, crépuscule du romantisme, — sont mêlés aux origines de la peinture moderne. Mais il convient de les étudier d'abord [1].

1. L'auteur et l'éditeur remercient vivement tous ceux qui les ont aidés pour l'illustration de cet ouvrage, en particulier les peintres qui ont autorisé la reproduction de leurs œuvres, ainsi que MM. de Mandach, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne ; Röell, conservateur au Rijks Museum d'Amsterdam ; Roszäffy, conservateur au Musée de Budapest ; R. Dos Santos, président de la Société des Amis du Musée de Lisbonne ; Rosenthal, directeur des Musées de Lyon ; la direction de la *Gazette des Beaux-Arts* et l'Office international des Musées

LIVRE PREMIER

LE RÉALISME

CHAPITRE PREMIER

LE RÉALISME EN FRANCE

L'étude des institutions artistiques du gouvernement provisoire ne nous renseigne qu'assez mal sur un mouvement aussi vaste. Elle n'est pourtant pas sans intérêt. A la veille de la révolution, Delacroix, Decamps, Rousseau, Dupré, Daumier, d'autres encore, se réunissaient chez Barye pour fonder un Salon indépendant. Après février, le jury fut supprimé, le Salon de 1848 ouvert à tous les artistes. De là un certain nombre de singularités mêlées aux belles œuvres longtemps proscrites. En 1849, le jury fut rétabli, mais élu. Charles Blanc, Thoré, Jeanron dominaient dans les conseils du gouvernement. Charles Blanc fut directeur des Beaux-Arts, Jeanron (1807-1877) directeur des musées nationaux. C'était un peintre intelligent, cultivé, curieux, connu par des conférences et par des articles autant que par des tableaux. Il avait travaillé à la traduction de Vasari par Leclanché et voulu, lui aussi, une société libre de peinture. Élève de Sigalon, on l'avait vu débuter par une toile de circonstance, au lendemain de Juillet, les *Petits patriotes* (1831, Caen), puis acquérir une réputation par des sujets de genre et des paysages. On connaît de lui de très beaux dessins, largement écrits à la plume, largement lavés d'aquarelle, dans un sentiment rustique et populaire qui n'est pas dépourvu de grandeur et qui lui assure une place entre Jacque et Millet. Il était leur ami, et celui de Thoré.

Mais l'action du pouvoir ne fut pas limitée à une formule d'école ou de groupe. Millet, Jacque, Tassaert, Courbet (*l'Après-dîner à Ornans*,

1848, Lille, eurent part aux achats ou aux commandes de la République, mais en même temps la Constituante votait deux millions pour la restauration de la Galerie d'Apollon et l'on demandait le plafond à Delacroix. Le gouvernement provisoire avait adopté le projet de Chenavard pour la décoration du Panthéon. « Le mérite d'un gouvernement, écrit Gautier en septembre 1848, est de deviner les hommes et de fournir au génie les occasions de se développer... » Néanmoins l'irruption de Chenavard inconnu a quelque chose d'étrange. Elle s'explique par l'histoire morale du temps, comme son œuvre même et son esthétique s'expliquent par ses origines, par son caractère et par ses voyages. Nous avons en lui, non un grand peintre, mais une forte image du moment.

Il est de Lyon, où il naquit en 1807, d'une ville de pensée ardente et confuse, de labeur opiniâtre et de révolutions, atelier et synode de la peinture mystique. Chenavard est le compatriote des combattants de 1831 et de 1834. Il y a en lui un canut acharné, un homme des grosses besognes, doué d'une obstination sans joie, un autodidacte affamé de lectures, un de ces esprits à qui le *tout* est nécessaire et qui vivent d'une perpétuelle fringale de connaissances universelles. En même temps, c'est un constructif qui, de ces matériaux épars, entend faire œuvre et système. Éperdument curieux de religions et de philosophies, il se place entre ses deux compatriotes, Ballanche, à qui il emprunte la Palingénésie, et Guimet, le fondateur des musées qui portent son nom et qui sont les derniers monuments de l'inquiétude religieuse du siècle chez les incroyants.

Peut-être Chenavard fût-il resté perpétuellement confiné dans le demi-jour de ses songes, si la révolution de 1848 ne lui avait fourni une occasion unique de se révéler avec ampleur. A un peintre comme celui-là, ambitieux de vastes espaces et de murailles capables de porter l'histoire du monde et de l'homme, il fallait un édifice immense, un lieu solennel consacré à la méditation du passé des sociétés et de leur avenir. La république lui donna le Panthéon. On peut voir à Lyon les débris de ce vaste naufrage, exemple et condamnation de la peinture abstraite, servante impersonnelle, froidement humiliée, d'une sorte de théologie sociale devenue illisible. Chenavard croyait d'ailleurs que chaque civilisation avait le privilège d'un art, qui mourait avec elle. Plus de sculpture depuis les Grecs. Plus de peinture depuis les Hollandais. « Tout essai d'art fait de nos jours, excepté en musique, est un impuissant archaïsme. »

Le Réalisme. Courbet (1819-1877). — D'autres artistes, moins encombrés de lectures et de théories, plus confiants, plus forts, allaient démontrer le contraire : ils luttèrent eux aussi contre l'archaïsme, mais en s'appuyant sur la vie. Ils furent hommes, ils furent peintres : Chenavard n'était qu'esprit, et péniblement. Au fond, il ne représente que le dernier effort de l'idéalité romantique à la Scheffer, l'esthétique de l'auditoire de Quinet bien plus que celle de Proud'hon, un aspect du génie lyonnais, le danger de l'influence allemande en peinture et la politique artistique de Ledru-Rollin. Les aspirations modernes, nées de la révolution, le dépassent. Ceux qui les ont interprétées et qui nous les font connaître dans toute leur ampleur étaient doués d'une humanité plus large et plus forte. A la fin de son Salon de 1845, Baudelaire les pressentait et les réclamait avec impatience. Dans la préface de son drame du *Champi* (1850), George Sand annonçait un art qui ne serait ni classique ni romantique et qui répondrait à l'idée moderne de l'homme. Elle donnait elle-même plus de corps, plus de vérité à ses fictions charmantes et faciles, en les déroulant dans la vie populaire et dans les milieux rustiques, que son romanesque et généreux génie de femme colorait toujours de tendres nuances. Mais depuis longtemps, à travers les coups de lumière et les profondes ombres d'un formidable clair-obscur, dans un pêle-mêle d'aventures, Balzac avait montré que la matière vivante de son siècle et la vérité des passions éternelles étaient les plus beaux objets de l'imagination créatrice. Sur un plan inférieur, mais plus haut qu'on ne l'a dit, Champfleury, romancier et critique, s'élève contre la décadence du romantisme, appelle l'attention sur les vieilles et naïves formes de la poésie populaire, sur l'ancien roman de mœurs, trésor oublié, sur toute une France à peu près inconnue, narquoise, finaude et forte, que domine l'austère grandeur du paysan des Le Nain. Il y a en Champfleury du bourgeois de province et du collectionneur d'assiettes, mais un esprit droit, une vue nette, une culture étendue, audacieuse, enfin du courage dans la mêlée. L'étiquette nouvelle, sous laquelle on groupe les efforts et les audaces des novateurs, le réalisme, il l'a donnée pour titre à l'un de ses livres (1867), mais, dans sa préface, il montre bien qu'il sait la valeur des mots, qu'il se défie des trop grosses affiches. Dans le manifeste de Courbet, lors de son exposition particulière, en 1855, Champfleury, qui tenait vraisemblablement la plume, a fait lui-même cette réserve : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres, en aucun temps, n'ont donné une idée juste des

choses : s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues. » Et en vérité il n'y a là derrière ni doctrine ni système, mais un retour aux fortes évidences de la vie, à la poésie des travaux et des jours, à la simplicité du langage, à la vérité des émotions. Deux grands paysans apparaissent dans l'histoire de la peinture française, et leur rusticité la renouvelle. L'un se fait connaître par une sorte de perpétuel scandale, par des espèces de défis gais, par des dehors de bravade, qui exaspèrent le public et qui réjouissent sa jovialité de bon luron. L'autre travaille silencieusement dans la paix des champs, il lit la Bible, il la cite, il en est fier. La société du Second Empire, qui a son art à elle, fait des débris et des gentillesses du romantisme, leur reproche des façons peuple, des sujets agressivement vulgaires, l'amour des choses basses. « Le public, dit Proud'hon, veut qu'on le fasse beau et qu'on le croie tel. »

Ce n'est assurément pas dans les manifestes qu'il faut chercher l'esprit et les principes de ces maîtres, mais dans leur peinture même. Voici toutefois un texte à retenir : « J'ai étudié, dit Courbet, en dehors de tout esprit de système, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres, ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non ! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. *Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but.* » Sans doute le XIXe siècle avait eu, avant Courbet, et même en plein romantisme, des peintres saisis par le spectacle de la vie contemporaine, par sa rudesse pittoresque ou par sa bonhomie, par sa nouveauté, par les grandeurs et par les servitudes de la plèbe. Dès 1835, Cals avait senti avec charme et profondeur la familiarité tendre de l'intimisme populaire. Dès 1838, François Bonhommé, bien avant Constantin Meunier, s'était fait le peintre de la production industrielle, des machines devenues les collaboratrices despotiques de l'effort humain, des usines où l'on fond, où l'on lamine, où l'on tréfile, dans une atmosphère ardente et trouble où se démènent les membres surprenants des machines. Decamps, dans les intervalles de ses turqueries et de ses songes d'histoire, avait suivi sur les berges, dans un soir roux, les haleurs et leurs chevaux, vu suer en cadence les drôles rustiques, dans leurs chemises de toile, les gais et furieux sonneurs pendus aux cordes des carillons de

village. Mais Cals, malgré l'exquis de sa sensibilité, ou sans doute à

Courbet. — L'enterrement à Ornans, le groupe des prêtres et le groupe des hommes (1850). (Musée du Louvre.)

Cliché Braun.

cause d'elle, est un « petit maître », confiné dans l'étroite familiarité des

résignés, à l'ombre des feuillages de Daubigny. Bonhommé est spécial, envahi par son prodigieux décor. Decamps enfin, tendu, contracté, dessine des rustres comme des racines tordues, il est homme de ragoût et de métier. Et Jeanron, dont Thoré louait le grand accent plébéien, qui n'est pas sans fierté, n'est après tout que Jeanron. Il leur manque à tous un sentiment large, et je ne sais quelle audace. Voilà le trait de Courbet, et non de sa peinture seulement, mais de son humanité. Il a voulu faire de l'art vivant, parole décisive dans l'histoire du siècle, non en anecdotes, en vignettes, en fins lyrismes, mais grandement, avec un sentiment naïf de la majesté de la vie. Par là cet adversaire du romantisme, ce dédaigneux des classiques se rattache au David du *Marat*, à Géricault, et même au Delacroix de la *Liberté*, si héroïquement peuple.

C'était un grand gars de la Franche-Comté, fort beau, le sachant et plein d'une vanité innocente, inépuisable en hâbleries et en chansons, de ces chansons de crû, si vaillantes dans leur simplesse et qu'il entonnait d'une voix complaisante. En tout, une candeur parfaite, qui lui faisait traiter les gens de Paris comme ceux de son village, et qui respire dans la magistrale honnêteté de sa peinture. Il méprisait les bourgeois, les pouvoirs constitués, les prêtres, la croix d'honneur et l'Institut, sous des dehors de philosophie sociale assez courte et confuse, mais au fait parce qu'il se sentait ce qu'il était, une personnalité forte, un très grand peintre. Les éclats de cette humeur, le relief de cette nature toute fraîche de sa rusticité doublaient le scandale de sa peinture auprès d'un public de vaudevillistes, d'agents de change et d'échotiers. On croit voir un faraud qui saute à pieds joints sur une table d'auberge, un jour de foire, et qui défie les « forts », et qui les terrasse en riant. On lui reprocha d'aimer la célébrité plus que la gloire, mais il était de ces gaillards bien bâtis qui ont besoin d'entendre retentir, de leur vivant, leur nom. Au cours de ses voyages en Allemagne, aux Pays-Bas, il connut l'enivrement du triomphe : les peintres de ces pays le regardaient avec admiration, tandis qu'il exécutait en quelques séances d'admirables copies dans les musées, et, chez l'un d'eux, d'après la bonne, une étude de nu restée fameuse. Il y vivait en grand, avec plénitude. « J'ai tué à la chasse, dans les montagnes d'Allemagne, un cerf énorme, un douze cors... C'est le plus grand que l'on ait tué depuis vingt-cinq ans... Cette aventure a suscité la jalousie de toute l'Allemagne... A la suite de cela, il y a un chasseur qui a offert un dîner, où l'on a bu 700 verres de bière de Bavière. » On dirait la lettre de quelque jovial et fastueux camarade de Rubens, haut en couleur, bon

compagnon, ami des franches lippées et de la belle peinture. De fidèles

Courbet. — L'atelier, fragment (1855). (Musée du Louvre.)

amitiés veillaient sur lui comme sur un enfant. Champfleury, Buchon, Castagnary, et des camaraderies de village, transformaient en solennités

ses retours au pays natal. Ornans alors retentissait d'une liesse flamande, et c'est là qu'il faut se le représenter plutôt que dans les cénacles de café, où Vallès chauffait son exaltation républicaine, d'ailleurs sincère et profonde, et qui le fit siéger avec dignité dans les conseils de la Commune. On sait qu'il y réclama l'application du décret supprimant la colonne Vendôme, idée chère à tous les hommes de gauche sous l'Empire et dont il porta seul la responsabilité, plus honni, plus laidement persécuté que ne le fut David pour avoir voté la mort du roi. Condamné par le conseil de guerre, exclu du Salon de 1872, malgré la noble protestation de Puvis de Chavannes et sur les instances de Meissonier, qui poursuivait Courbet d'une haine de nain, il dut quitter la France en 1873 : la Chambre avait voté la reconstruction de la colonne et, l'amendement des bonapartistes portant qu'elle serait exécutée aux frais de Courbet, ses biens étaient saisis, sa ruine consommée. Il mourut en exil.

Il était né peintre, et de la grande lignée. Il en avait les plus beaux dons, — une matière riche, nourrie, savante sans vains artifices, merveilleusement propre à rendre la qualité des surfaces, la densité des volumes, la plénitude et la continuité de toute chose. Nul n'a peint comme lui les chairs, les étoffes, les pelages, les rochers, tout ce qui pèse, tout ce qui se tient, un corps de femme épanoui, dru et doux, un paysage de son pays, dans sa compacité forte. Dans les compositions les plus vastes, une magnifique unité d'exécution, d'un bout à l'autre de la toile, enchaîne les parties, si bien que c'est un faux éloge de dire de lui qu'il fut un grand peintre de morceaux : il en est d'admirables, mais à leur plan dans l'ensemble, et qui ne brillent jamais par ces virtuosités d'agrément, par cette éloquence d'apprêt si fatigantes chez les habiles. L'univers selon Courbet est avant tout homogène, et ses œuvres arrivent d'un bloc et d'une tenue jusqu'à nous. Depuis les grandes touches beurrées de pleine pâte, moelleusement mariées les unes aux autres, jusqu'à l'usage et peut-être à l'abus du couteau à palette, dont les à-plat donnent le lisse, le massif et le veiné de l'agate, il a puissamment manié la belle matière, avec une générosité qui dédaigne les dosages d'huile et le brio transparent des glacis. C'était un coloriste sévère plutôt que fastueux, peignant dans une gamme conforme à la tonalité des temps, dans une sorte de large blanc et noir, ranimé de tons chauds : beaucoup de ses œuvres, surtout de celles de sa première manière, se sont tristement assombries, et c'est le sort qui menace les toiles trop richement empâtées, mais il eut aussi, dans les paysages du midi (la *Rencontre*, 1864, Montpellier),

sur un sol brûlé, sous un ciel sec, avec une justesse surprenante et inédite, le brusque sentiment du plein-air. Il y a chez lui, non seulement l'étoffé, le plein des belles notes profondes, mais la finesse des gris, le nacré des chairs, l'éclat précieux des verdures éclairées par transparence. Mais sa qualité maîtresse, c'est la puissante objectivité de l'exécution : elle nous prend, et il arrive aussi qu'elle nous obsède, qu'elle n'est pas seulement imposante, mais pesante. C'était un don de nature. Il n'en avait reçu le

Cliché Levy-Neurdein.

Courbet. — Proud'hon et sa famille (commencé en 1853). (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

secret de personne, travaillant seul dans les musées, montrant de temps en temps ses études à M. Hesse, qu'elles étonnaient et qui y voyait l'avenir d'un grand peintre.

Pendant quelques années, il erra dans les lieux communs et dans les terrains battus du romantisme, mais il était déjà trop pleinement peintre, d'un tempérament trop direct et trop fort pour s'accommoder d'être un continuateur. Le *Courbet au chien noir* (1842, Petit Palais), les *Amants dans la campagne* (Lyon et Petit Palais), le *Hamac* (1844, collection du prince de Wagram), l'*Homme à la pipe* (1847, Montpellier), l'*Homme à la ceinture de cuir* (1849, Louvre) ont l'accent d'une maîtrise armée de tous ses prestiges, née pour ainsi dire d'un seul coup et qui, bien loin de peiner

pour s'enrichir et se nuancer, n'a plus qu'à trouver de grands et beaux objets dignes d'elle. C'est cette conformité des dons et de l'activité qui fait les talents supérieurs. Elle fut donnée à Courbet par la terre natale, par le spectacle familier de la vie dans une bourgade rustique, spectacle qui lui était, non une collection d'images pittoresques, mais une suite d'épisodes connus, aimés, sentis avec profondeur. Avec l'*Après-dîner à Ornans* et l'admirable série du Salon de 1850-51, où se détachent les *Paysans de Flagey* (Tokio), les *Casseurs de pierres* (Dresde) et l'*Enterrement à Ornans* (Louvre), nous avons sous les yeux toute l'humanité de Courbet. Ce sont ses parents, ses vieux amis, ses camarades de jeunesse, les jolies filles de la vallée, les richards de campagne, la plèbe de la terre. Il les dresse en pied dans de vastes toiles, avec leur forte carrure, leur mine de souffrance ou de contentement. On fut stupéfait de voir doter des proportions de la peinture d'histoire des scènes que le faux-goût du jour eût sans doute supportées dans les petits cadres de la peinture de genre. Mais cet homme aux larges poumons, à la tête de dieu assyrien, bien loin de diminuer, amplifie. Le premier trait de l'*art vivant*, c'est de respecter la majesté de la vie et ses proportions mêmes. Tout, chez lui, est conçu dans le grand : réduit de moitié, l'*Enterrement* perd sa signification forte. Il voit grand, et il voit simple. Il bannit spontanément l'amusette anecdotique, il est l'heureux contraire d'un homme d'esprit. L'ordonnance de ses immenses compositions est sans détours, nulle sinuosité d'arabesque, pas de pyramide. L'*Enterrement* est une frise. Les personnages debout s'alignent les uns à côté des autres avec la gravité de lignes la plus imposante, au-dessous d'une longue falaise aride qui barre l'horizon de sa désolation sauvage. L'*Atelier* (1855, Louvre) se distribue en quelque sorte en deux compartiments, de chaque côté du groupe central, formé par Courbet en train de peindre et le beau modèle nu. Les *Demoiselles des bords de la Seine* (1856, Petit Palais) jonchent l'herbe et s'étalent l'une au-dessus de l'autre dans l'horizontalité du repos. Cette puissance simplifiante, cette force paisible qui n'est pas déconcertée par la vie, mais qui la saisit avec une sorte de joie austère, bâtit des hommes et des femmes d'un jet et met en évidence leur caractère. Voilà le trait essentiel. A une époque fatiguée d'imitations, à une peinture que ses calques superposés séparaient de plus en plus de la nature, Courbet imposa une cure de vérité, — non cette vérité banale et traînante, que chacun croit détenir et qui a toute la lâcheté d'un compromis, non la gracieuse déesse de Baudry sortant du puits pour

faire l'éloge des peintres de Venise accommodés au goût des boudoirs Napoléon III, mais une vérité plus largement et plus directement humaine, retrempée aux sources populaires, éloquente par le trait catégorique, par l'énergie du relief, par la sincérité de l'émotion. L'art de Courbet, comme celui de Millet et de Daumier, répond à un besoin profond du génie français. Les puissances épiques s'expriment mieux dans le domaine de la familiarité vivante que dans celui de la Fable. C'est ainsi que son « réalisme » est poésie. Le groupe des Pleureuses de l'*Enterrement* se place à côté des pages les plus émouvantes des primitifs du nord. Le sentiment humain, si fort dans la peinture française de la seconde moitié du XIXe siècle, date d'une œuvre où l'on ne vit d'abord que daguerréotype et caricature, et dont un homme de goût disait qu'elle était à la fois « ignoble et impie ».

Des critiques du même ordre s'élevaient et s'élèvent encore contre l'image qu'il nous a laissée de la femme, et il est vrai qu'il y a en elle de la maritorne et de la percheronne ; mais louer exclusivement dans ces grands corps qui semblent brusquement dévêtus la succulence de la matière, la plénitude élastique des chairs, la vaillance du beau morceau, c'est négliger en eux la vertu la plus rare, la puissance d'un sentiment plastique dont l'école française, anémiée par le raffinement des contours et la mathématique linéaire comme par la recherche des valeurs expressives, tendait à perdre la notion et le goût. La Bethsabée de Rembrandt et les robustes filles de Rubens eussent excité la même réprobation. Courbet n'a ni la subtile et douloureuse poésie de Rembrandt ni la chaude flamme de vie qui parcourt et qui colore les nymphes flamandes. Mais ses filles, elles aussi, appartiennent à l'humanité, non à l'Olympe. Elles sont l'image des plaisirs rustiques, elles sentent les travaux des champs, comme celles de Rubens sentent les flots et les humides caresses de la mer. La qualité du modèle de l'*Atelier*, son beau style paisible n'échappèrent pas à Delacroix, au moment où ce tableau fut refusé à l'exposition de 1855, pas plus que l'émouvante singularité de la composition tout entière.

Courbet y avait mis beaucoup de ses idées, dans une atmosphère de songe, sous ce titre d'*Allégorie réelle*, bien choisi, puisqu'il veut dire que le peintre demande à la vie, aux passants de la rue et de l'histoire, aux familiers de son intimité, et non à des fictions, des puissances de signification symbolique. Lui-même, il est au centre, il peint un de ses paysages verts et solides installés sur des assises de rochers, asiles de

son caprice et de sa liberté : près de lui, le beau modèle rayonne comme une statue. A gauche, c'est le désordre et la misère du siècle, que représente, parmi les accessoires de l'art académique et de l'art romantique, un vieux vigneron entouré de ses exploiteurs. A droite, c'est l'admirable groupe des amis de Courbet, Baudelaire, Champfleury, Buchon, Promayet, Bruyas. Certes, il n'y a pas « unité d'action », et les éléments peuvent paraître dénoués, mais il y a une unité plus profonde d'atmosphère et d'émotion. La lueur qui baigne à demi ces visages sérieux sera recueillie par Fantin. La gravité d'un grand siècle tourmenté, d'un siècle vêtu de noir, est là, et la phrase par laquelle Baudelaire termine son Salon de 1845 prend, en présence de l'*Atelier*, toute sa signification prophétique : « Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf! »

Courbet ne se maintint pas constamment à cette hauteur. Il ne réalisa pas avec plénitude et continuité la magnifique prophétie de Baudelaire : il était trop l'homme d'un beau don pour ne pas se laisser aller à un large et joyeux paganisme de matière, et même à la virtuosité du morceau. Des études de nu, souvent d'une puissance admirable, des natures mortes, des paysages comtois taillés en pleine roche et drapés de velours vert, des marines d'une superbe violence, toutes secouées par le choc d'une eau pesante, les sauvages amours des bêtes dans des solitudes mystérieuses (*Combat de cerfs*, 1861, Louvre) font cortège à ces larges images de vie, l'*Enterrement*, l'*Atelier*, dont elles ont la solidité, les fermes assises, mais non l'imposante austérité. Parfois il tentait encore des œuvres d'une signification large. Le temps a éteint l'*Incendie* (Petit Palais) ; le *Retour de la Conférence* (1863) est une sorte de Breughel colossal avorté dans la petite satire. Les à-côté de la bataille et le retentissement de son nom accaparaient l'artiste, qui restait d'ailleurs « maître-peintre », comme il se plaisait à le dire, dans le sens artisan du mot, et il l'entendait bien ainsi. Mais la fièvre de sa jeunesse s'évaporait en esthétique de taverne et en conciliabules sonores. On l'abusait sur le sens des avances que lui faisait l'adroit Neuwerkerke. En 1867, Champfleury qui, depuis des années, essayait de le contenir dans la voie royale des grands peintres se séparait douloureusement de lui. Mais il suffisait

à la gloire de Courbet d'avoir le premier dressé l'image de l'homme moderne, debout dans ses vêtements sombres, sous un ciel pesant ou dans le morne demi-jour d'un intérieur du siècle, dans la poésie de la vérité, dans l'éminente dignité de la vie. Au Louvre, non loin de l'*Apothéose d'Homère*, face aux grands Delacroix, l'*Enterrement*, l'*Atelier*

Cliché Archives photo.

Courbet. — La Rencontre, ou Bonjour, monsieur Courbet (1864).
(Musée de Montpellier, collection Bruyas.)

représentent et inaugurent le troisième âge de la peinture française au XIXe siècle. Dans les régions supérieures de l'éther, sur les hauts-lieux de l'immortalité, les poètes et les héros qui montent les degrés du temple pour glorifier le vieil aède portent en eux et font passer en nous le calme des pensées olympiennes. Dans le tumulte de la bataille, dans l'horreur du massacre, sur la barricade ou sur le bûcher, l'humanité enfiévrée de Delacroix nous communique l'ivresse des passions qui la dévorent ; ses parures éclatantes ou son héroïque nudité, ses bannières, ses poignards,

ses trésors s'agitent précipitamment devant nous, comme l'ombre enflammée d'un univers inconnu. Ingres et Delacroix nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, nous transportent hors des temps. Courbet nous restitue au XIXe siècle et ne nous diminue pas. Il est du petit nombre des maîtres qui sont vrais avec audace et avec grandeur.

Millet (1816-1875). — Que manque-t-il à Courbet pour être tout à fait de l'ordre héroïque ? Dans le moderne même, le sens du mystère, si prenant chez un artiste de moindre carrure, Fantin, et la tendresse enfin, qui baigne l'œuvre de Millet. Courbet et Millet appartiennent au même groupe historique, mais à deux espèces d'hommes profondément distinctes. Courbet vit dans l'en-dehors et dans l'expansion ; il se manifeste, et il manifeste ; il est le premier à avoir organisé, avec un éclat de publicité, d'amples expositions particulières, il se mêle à la vie de Paris, où il veut étonner, et à l'agitation politique, pour laquelle il se croit fait ; Champfleury et lui protestent contre le nom qu'on a mis sur leur tendance, mais ils l'acceptent, ils s'en font un drapeau. — Millet est paysan comme Courbet, mais d'une autre âme. Autour de l'enfance et de la jeunesse du laboureur de Gruchy, il y a des femmes et des prêtres. Les lectures de Virgile et de la Bible ne furent pas fortuites et ambitieuses, comme on s'est plû à le dire, il n'en fit pas le dessous d'un programme, un répertoire de citations, il a grandi avec elles et par elles. Il écrit avec finesse et largeur des lettres où la qualité de la pensée est soutenue par la qualité de l'émotion. Et plus encore que sa culture, réelle et intime, conforme à son génie, alimentée de toute son existence, il a en lui ces deux noblesses : l'amour du silence, l'acceptation de la pauvreté. Classé par les critiques avec les « réalistes », considéré comme un protestataire social, il s'élevait contre tout ce qui aurait pu le mêler de force aux groupes et aux partis, il ne voulait être qu'un « paysan paysan » et un poète aussi. Millet est homme de Quarante-Huit, non par des affirmations doctrinales, non par des rêveries humanitaires, mais par son sentiment large de l'humanité. Delacroix, qui le vit, le confondit avec les théoriciens barbus de ce temps-là ; malgré un rapide témoignage d'estime, il ne dissimule guère sa méfiance : elle était naturelle chez ce gentleman, familier des salons légitimistes, en face de cet homme des champs, chez le peintre d'Hamlet, de Médée et de Sardanapale devant l'ami des laboureurs de Chailly.

Jean-François Millet, fils d'un fermier du Cotentin, est le plus grand des peintres de la vie paysanne. Il était lui-même l'un de ces hommes

pauvres, grandi dans de rudes travaux. Il restait attaché à la terre, non par le sentiment sordide des avidités rustiques, non comme au support et comme au champ de bataille d'une lutte de classes, mais parce qu'il voyait l'homme y accomplir des besognes éternelles, auxquelles il avait été lui-

Cliché Lombard.

Millet. — Portrait d'un officier de marine (1845). (Musée de Rouen.)

même plié dès son jeune âge, dans la touchante majesté de la nature. La grandeur de ces fonctions simples, les semailles, les labours, la moisson, la greffe, lui était familière et sentie, et il n'avait pas besoin de les compliquer d'anecdoctes pour y trouver des tableaux.

Les Hollandais ne nous ont rien laissé de semblable, ni les Le Nain non plus. Les ménétriers de village, les fumeurs de pipe accotés sur les portes basses, les grasses beuveries de campagne, ou encore les rustres emmitouflés de lainages, glissant sur les patinoires, d'un mouvement

gauche et vif, les marmots pendus aux jupes des commères d'Ostade, ces intimités et ces liesses, ces gaîtés et ces mélancolies sont d'une qualité fine et drue, émouvante et plaisante, mais ce sont des anecdotes délicieusement peintes, pour le plaisir de bourgeois habiles. Un genre établi, l'on n'y déroge point. La gravité manque, avec la rudesse des besognes, l'acharnement du courage populaire. Nous connaissons les bateaux de la Mer du Nord, leur structure, leurs agrès, l'eau qui les porte, le vent qui les chasse, le nuage qui les menace : nous ne savons rien des mariniers. Les Le Nain, si grands, si français, osent davantage et, conformément au génie de leur race, sont requis par l'homme. Leurs scènes paysannes sont d'une étonnante et paisible profondeur : mais que nous montrent-elles ? Non des rustres, mais des campagnards aisés, presque de petits bourgeois, qui respirent la dignité de l'union familiale, la sécurité d'un foyer clos où, bien contents de leur journée faite et de la promesse d'une frairie modeste, ils sont assis les uns à côté des autres, le père, la mère, les petits et les valets. Mais au fait, sauf dans la *Forge* du Louvre, les paysans des Le Nain ne travaillent pas. C'est le XIXe siècle, ce siècle au travail, qui devait les révéler dans l'âpre humilité de leur labeur, dans les paysages qu'ils contribuent en quelque sorte à faire, dans la nature qu'ils pétrissent et qu'ils modèlent, le bûcheron dans sa forêt, le laboureur sur ses sillons, les glaneuses penchées avec accablement sous un ciel lourd, où vibre la poussière de la terre mêlée à la poussière du blé, les hommes et les femmes du même ton brun et monotone que le sol qui les porte, près de leurs demeures au toit long et bas, feutré d'un chaume antique et pareil au pelage des bêtes. Cette harmonie de l'homme et d'un milieu, ces êtres si bien adaptés à leur fonction et depuis si longtemps qu'ils semblent sortis de la terre comme un arbre ou comme un rocher, ces paysages enfin, élargis par leurs travaux, ces paysages paysans, — voilà le génie de Millet. Dans l'univers qu'il a vu et conçu, il dépasse, je ne dis pas George Sand, c'est évident, mais Balzac même, dont les *Paysans* sont des marchands de biens et des bourgeois rustiques, mêlés à des scélérats qui exploitent la transformation de la propriété foncière.

Millet n'a pas été tout de suite pris par la terre. Il a quelque temps sacrifié à « l'histoire » et peint aussi, pour vivre, au cours de ses dures années parisiennes, des nus dans le goût du XVIIIe siècle, ou ce que l'on croyait tel. Il y était admirablement peintre, avec des dons plus libres et plus variés que dans sa maturité, brossant les pâtes avec une

fougue, une plénitude, une puissance de modelé souple et un charme d'enveloppe, supérieurs au discutable brio de Diaz et même aux dons de Tassaert. C'est ce que l'on appelle sa manière fleurie (1840-1849), terme qui convient à la qualité de la palette et au raffinement de la recherche, mais qui déguise, sous l'agrément, de bien solides nou-

Millet. — Le greffeur. (Ancienne collection Hartmann.)

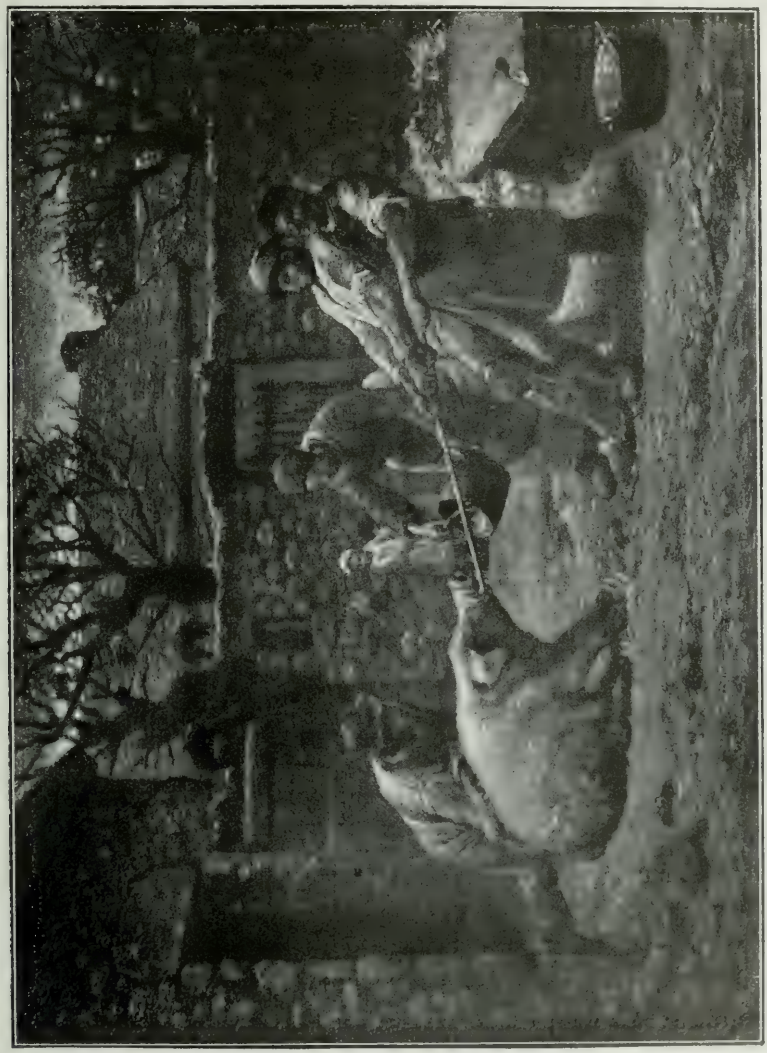
veautés. La petite *Offrande à Pan*, de Montpellier, est d'une coulée magistrale. Les *Baigneuses* du Louvre sont vraies et drues comme un Daumier. Avant ce temps, les beaux portraits peints à Cherbourg et au Havre, les officiers de marine des musées de Lyon et de Rouen montraient déjà un maître armé pour les vastes entreprises de l'art, doué de cette force et de cette unité paisibles que réclament les grandes pensées. L'*Œdipe* de 1847, que Millet considérait comme « un prétexte pour s'exercer dans le nu et le modelé lumineux, un morceau comme en faisaient les Compagnons du Devoir pour aborder la maîtrise », frappa la

critique par l'audace presque sauvage de l'exécution, par la furie de la matière sur les dessous rèches, par la véhémence de l'expression picturale, digne des Espagnols de Naples.

Le trait commun à tous ces maîtres, à Courbet et à Millet comme à Daumier, ainsi qu'aux hommes qui ont subi l'ascendant de leur génie, ce n'est pas seulement l'intérêt passionné qu'éveille en eux le spectacle de la vie, leur chaude poésie d'humanité, c'est aussi la virilité du faire, leur vaillance et leur probité d'exécutants. Chaque grande époque de l'art procède, non par acquisitions successives qui s'enrichissent les unes les autres, mais par reconstructions totales. Les petits romantiques finissaient par le brillant facile, par les « jus » et par les virtuosités d'atelier. L'ingrisme annulait plus que jamais la matière. Millet et ses amis lui restituaient sa solidité, son énergie, son accent, les seules assises d'une durable restauration de la vie en peinture. Cette forte nourriture alimente la première manière de Millet, des beaux portraits du début aux *Bacchanales*, aux *Offrandes* et à l'*Œdipe*. Il arrive qu'elle tourne plus tard à une tristesse morne, à une opaque pesanteur, comme la maîtrise de Courbet se perd parfois en effets de pure pratique et en prestiges fatigants. Daumier fut sans doute le seul à conserver son autorité intacte, toute sa verdeur d'emportement.

Il y avait en outre chez Millet, dès sa jeunesse, l'inquiétude du style et des préférences classiques. Quelque temps, il chérit Corrège, le grand Corrège de l'*Antiope*. Mais il songeait plus souvent et d'une manière plus constante à Michel-Ange et à Poussin. Le maître italien agissait sur lui comme sur Daumier. Il lui enseignait l'art de faire bloc, de grouper les formes éparses, de les nourrir d'une sève héroïque, de les enrichir d'éloquents reliefs largement circonscrits et de rendre enfin les corps capables de porter une haute et dramatique pensée. Mais il est plus remarquable de retrouver Poussin mêlé aux inquiétudes et aux agitations du siècle et de le voir y porter la noblesse et la paix. « Je pourrais passer ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin que je n'en serais pas rassasié », disait Millet, et il détermine ainsi son domaine, il ne nous explique pas seulement les ambitions de sa jeunesse, il révèle le principe permanent de son art. Il ne s'attarde pas au pittoresque et à l'accessoire ; de sa forte main, il simplifie ses modèles : on dirait qu'il les dessine avec lenteur et d'un seul trait. Il voit en eux la gravité de l'homme, et non la comédie aux champs, et leur stature plus encore que leur visage. Ils se ressemblent à peu près tous, ils sont vêtus de même

sorte, d'étoffes lourdes et usées, d'un ton sourd. Il les distribue dans des compositions simples, dont tous les éléments sont bien en place et se balancent, et qui pourraient faire des bas-reliefs : ainsi le *Greffeur* et



Millet. — Les tueurs de cochon (vers 1870). (Collection E.-S. Burke junior.)

l'*Angélus*, les *Glaneuses* et l'admirable *Mort du cochon*. Leurs travaux lents et méthodiques, accomplis, non dans l'activité machinale et trépidante de l'usine, mais conformément à des usages immémoriaux et aux besoins naturels de la vie, donnent à leurs gestes une ampleur noble. Par là, Millet atteint au style qu'il admirait chez les maîtres, par là il est

assurément l'un des plus grands dessinateurs de l'école, et dans la ligne de notre tradition. Il est beau de le voir revenir à Poussin et donner à la forme tant de stabilité, une si large étoffe, alors que tant d'autres travaillaient à la convulser pour la rendre expressive ou s'appliquaient à l'amincir et à l'anémier d'après les ombres de la vie ancienne et les procédés des très vieux peintres.

En 1849, il s'était retiré à Barbizon, amené par Jacque, et bientôt l'ami de Rousseau. Depuis 1845, dans l'intervalle de ses *Juifs à Babylone*, de ses *Samson*, de ses *Mercure*, il revenait aux scènes et aux personnages qui avaient entouré son enfance, il s'en inspirait, parfois avec un souci de leçon sociale qui lui venait de son temps et dont il se défit heureusement. A Barbizon il se retrouvait dans la paix d'une vie pauvre, non de l'étroite pauvreté des villes, mais élargie par la beauté des lieux et par l'antique familiarité des travaux de la terre. Il menait l'existence des paysans, il était l'un d'eux, selon ses origines et conformément au vœu de son cœur. Aussi les a-t-il peints avec une austère tendresse, toute d'instinct, avec une divination qui lui venait des siens, de son passé, de sa fidélité. S'il les a grandis, c'est qu'il voyait naturellement avec grandeur. Mais il avait aussi la chaleur de l'âme, le tact des sentiments éternels. Il a peint admirablement les petits et les mères, et les bêtes aussi, compagnes et servantes des travaux quotidiens, et ces objets usuels, grossement fabriqués pour de grosses besognes, usés par des touchers rudes, la houe, la bêche, la serpette, le panier tressé, et la terre enfin, profonde et douce, rayée de sillons et moutonnant en paix dans l'infini des plaines jusqu'à l'horizon dévoré de lumière. De la terre il connaît l'odeur, la densité, le poudroiement léger, l'onction grasse et pesante, elle est comme un être vivant, assoupi, riche de forces créatrices. Il est l'incomparable paysagiste de la terre remuée par l'homme, non seulement dans de grandes toiles composées, comme son *Printemps* du Louvre, mais dans des études de son jardin, où l'on voit des femmes cueillir des pommes ou bien étendre du linge, dans cette *Eglise de Gréville* qui, avec son clocher bonhomme, son petit mur bas, son étroit cimetière, son chemin qui monte, profile sous un ciel mélancolique, à peine bleu, l'image lointaine, l'image en songe, d'un souvenir natal. Partout, autour de l'homme, c'est, non pas la nature, avec ses effrayantes énigmes, avec ses solitudes sauvages, avec ses menaces de cataclysme, mais la campagne, mais la terre toute maternelle, hérissée d'un chaume naïf, couronnée d'un vol d'alouettes, encore fraîchement ouverte

par le tranchant d'un soc, dont la charrue, en haut d'un champ en pente, semble lever deux bras vers le ciel. Autour du berger debout, perdu dans

Millet. — La lessiveuse. (Musée du Louvre.)

sa limousine vaste comme une demeure, autour de la pastoure qui tricote en rêvant, elle monte comme une mer pacifique, et les grandes meules dont le faîte s'incline sont pareilles à de grosses barques rondes et dorées que fait osciller la ligne brune des flots.

Il n'est pas de matière picturale qui soit plus étroitement d'accord avec son objet. L'homme et la femme pétris de terre et couleur de terre, et la terre elle-même ont en Millet leur poète, leur sculpteur, leur peintre. La touche, autrefois si ardente, s'est apaisée, enveloppée, et peut-être alourdie. Toujours chargée de pâte, elle a largement donné prise au temps, dans un art où l'économie, la fragilité même, sont des garanties de durée. Millet ne noircit pas, comme Courbet. Il tend à se plomber, à s'ensevelir dans un crépuscule sourd, où ses roses et ses bleus, demeurés vifs, prennent de l'aigreur. Mais ses dessins, ses pastels, ses eaux-fortes nous conservent toute la pureté de sa force. Peut-être est-ce là qu'il est le plus grand, parce que son style s'y tempère de la souplesse des procédés, et s'y attendrit d'un contact plus direct et plus intime avec la vie. De ses premières études à la série entreprise en 1865 pour M. Gavet, un « enragé » de son art, ainsi qu'aux aquarelles et aux dessins exécutés un peu plus tard, au cours de trois séjours à Vichy, on peut suivre le développement d'un art dominé d'abord par la pensée de l'homme et de ses travaux et qui finit par l'absorber presque entièrement dans la grande paix de la nature, dans ce beau drame continu et sans crise dont les phases se déroulaient à ses yeux avec une sorte d'austère douceur. Ses dessins (une série à Boston ; une autre au Louvre ; les *Lavandières*, anc. coll. Beurdeley ; les *Glaneuses*, Lyon) prennent la forme et le geste avec une autorité enveloppante qui ne s'arrête et ne s'accroche à rien d'oiseux, qui modèle par grands plans simples, par fortes évidences d'ombres et de clartés, les êtres isolés et les groupes humains, qui les relie enfin au sol, aux meules de paille, à l'horizon de la terre, non comme à un support, mais comme à un milieu harmonique. Ses pastels sont encore des dessins, j'entends que, non seulement le dessous graphique y est partout sensible, mais que le modelé même y est obtenu par l'accent et par le trait. Dans une gamme le plus souvent blonde et tendre, tout hérissés de paille fraîche, tout tremblants de lumière, ils vibrent, et c'est une qualité que n'a pas sa peinture, trop homogène. Elle est éminente dans la plupart de ses eaux-fortes, exécutées les unes (la *Couseuse*) vers 1855, les autres entre 1861 et 1869 (la *Bouillie*, la *Grande Bergère*, le *Départ pour le travail*, la *Fileuse d'Auvergne*) : non qu'il ait cherché l'effet et le clair-obscur, comme Jacque dans ses petites intimités, si doucement rayonnantes, mais les tailles espacées et robustes laissent jouer une franche lumière. Elles aussi, elles prennent la forme avec une ronde sim-

plicité, mais elles la suggèrent fortement plutôt qu'elles ne la décrivent, et le mordant de la pointe et de l'acide colore en blanc et noir et fixe dans

Daumier. — Le wagon de troisième classe. (Collection Gallimard.)

une matière impérissable ces images humaines et vraies, toutes lumineuses d'âme.

Daumier (1808-1879). — Ainsi les prestiges de la brillante palette romantique se concentrent et se simplifient, chez les maîtres sensibles

avant tout à la gravité de la vie et qui se sont révélés tels dans les sombres jours de Quarante-Huit. Honoré Daumier, de Marseille, fils d'un vitrier poète, qui s'établit en 1823 à Paris, fut d'abord commis-libraire, puis, sur l'avis d'Alexandre Lenoir, élève peintre. Ramelet lui enseigna la lithographie. Ricourt prit ses premières pierres. En 1831, Philipon l'enrôla dans la *Caricature*, sous le nom de Rogelin. C'est de la majestueuse violence du blanc et noir que Daumier est parti pour être peintre, et l'un des plus grands du siècle, l'un des plus chers à cette génération, qui le découvrit dans les demi-ténèbres d'une gloire secrète. Balzac, feuilletant la *Caricature*, voyait en lui les dessous et la promesse d'une sorte de Michel-Ange moderne, un Michel-Ange bourgeois de Paris, saisi par la tragique amertume de la farce politique et par le comique inconscient des classes moyennes, de leurs pensées de tous les jours, de leurs habitudes, de leurs petites passions, de leurs terreurs, de leurs joies domestiques, de leurs modestes scélératesses intimes. Balzac et Daumier se répondent et se superposent. Il y a en eux, avec des procédés différents, le même sens de la grandeur de la vie, la même connaissance de l'homme, la même véhémence de trait juste, le même don d'*imaginer le réel*, de le voir par violentes alternatives et par grandes masses dégagées de l'ombre, enfin la même énormité triste. L'un et l'autre habitent deux régions distinctes de la pensée, ils sont séparés par des abîmes politiques, mais ils se rencontrent en humanité. L'œuvre de Daumier, immense, fourmillante, est, elle aussi, une Comédie Humaine, — celle de Gavarni n'étant, à tout prendre, que la Comédie parisienne, c'est-à-dire le tableau d'un lieu déterminé dans le vaste univers, pétillant de blague et de sentimentalité, de rosserie et d'humour tendre. Daumier, peuple et petit bourgeois, et resté tel, étreint une réalité plus vaste. L'histoire morale et politique du siècle lui appartient, depuis l'anecdote badaude jusqu'à la tragédie, depuis les compères à chaîne de montre, à parapluie, à favoris, menant à la campagne leur légitime et leur héritier, jusqu'aux Machiavels de l'orléanisme, aux yeux coiffés de capotes, aux bedaines caduques, effondrés dans leurs basques et dans leurs pantoufles, depuis les bains à quatre sous jusqu'à la rue Transnonain.

Ce formidable adversaire de la monarchie était un républicain modeste, qui ne demandait rien, vivait caché, et qui, à la fin de l'Empire, sans fracas, sans que personne le sût, refusa la croix en même temps que Courbet. Que lui fut Quarante-Huit ? Un court répit de liberté dans

la vie publique et dans les arts, l'espoir permis de se révéler le grand peintre qu'il était, à l'égal de ses amis de l'Ile Saint-Louis, de Barbizon

Daumier. — Le linge. (Musée du Louvre.)

et de Valmondois, Dupré, Daubigny, Boulard, Millet et Rousseau. Il prit part comme Millet au concours ouvert à l'École des Beaux-Arts pour la figure de la République (esquisse au Louvre, coll. Moreau-Nélaton) et son projet ne fut pas plus retenu que celui de Millet. En 1849, il exposait

au salon le *Meunier, son fils et l'âne ;* en 1851, des *Femmes poursuivies par des satyres, Don Quichotte et Sancho.* Détourné de la caricature, mais sans l'abandonner, par le régime d'oppression que le Second Empire faisait peser sur la presse, il fut de plus en plus un peintre, n'exposant d'ailleurs qu'à de lointains intervalles, — en 1861, une *Blanchisseuse* ; en 1869, des *Amateurs dans un atelier*, et deux aquarelles. Il y a en lui un admirable songeur lyrique, un poète des liesses de la Fable, des bacchanales débridées, du paganisme des chairs solides et fines, brillant dans le crépuscule des bois, — mais ses héros favoris, ce sont les pauvres et les simples, l'homme qui mange sa soupe avec un emportement sublime, gai, suant, jurant, furieux, affamé (Louvre), les femmes qui remontent l'escalier du quai, chargées d'un lourd ballot de linge mouillé, les chasseurs acagnardis devant un feu de ferme, les lutteurs des baraques foraines, l'auditoire des théâtres de quartier, ombreux, pressé, saisi, dans la nuit palpitante de la salle, face au trou carré de lumière où s'agite quelque Antony de faubourg, le wagon de troisième classe voiturant dans son bois sordide les dos ronds et les faces résignées, la vieille qui tient son panier sur ses genoux, la mère qui allaite son enfant, le petit gars mort de fatigue et d'ennui, ballotté dans le sommeil, les mains aux poches ; c'est la comédie des médecins, ce sont les amateurs penchés sur les cartons de dessins et d'estampes, ce sont les gens qui attendent le train sur le quai de la gare, dans le faux-jour sinistre des quinquets, ce sont les juges enfin, toute une admirable, toute une épique Gazette des Tribunaux, les juges de Rabelais assombris par le XIXe siècle, endormis dans la poussière des lois, les avocats gonflés d'éloquence et pareils à de vieux ténors, la foule des prétoires, la foule anonyme, goguenarde, émue, impassible, contre un mur souillé que raye en diagonale un aride rayon de cachot...

Daumier est « réaliste », mais surtout visionnaire. La réalité ne lui est pas mince, plate et vulgaire, mais énorme, typique et merveilleuse. Il voit grand, et plus grandiose encore que grand. Tous les jours, pendant de longues années, il s'est adressé à la foule, il a pensé et dessiné pour elle, en traits forts, en traits simples, faits pour saisir et pour frapper. Il avait le don de cette langue héroïque, qui ne s'imprime qu'en majuscules, à l'ascendant de laquelle l'indifférent lui-même ne saurait échapper. Il a nourri d'une sève puissante les formes que la vie lui offrait, il a donné aux volumes une carrure athlétique, il les a éclairés avec violence. L'homme qui dessinait à la lampe et d'après des

maquettes en terre les portraits des politiques de Juillet est resté dans sa peinture un admirable poète de la lumière. Elle ne se répand ni ne s'évapore : elle s'applique fortement contre certains reliefs, qu'elle

Daumier. — Une cause criminelle, aquarelle. (Collection Esnault-Pelterie.)

semble faire jaillir douloureusement des ténèbres et arracher soudain à la nuit ; elle sculpte par plans catégoriques les fronts jetés en avant, les fortes mâchoires, les joues pendantes, les mains tendues et qui démontrent. Elle est comme la flamme tragique de la vie, elle conserve, à travers le luxe des tons chauds, des pâtes colorées, des transparents glacis,

la toute-puissante éloquence du blanc et noir. Mais il arrive que ce chant à deux voix s'élève en plein air et sous le ciel de Paris. Alors l'harmonie la plus fine et la plus savamment nuancée, dans les gris de la vieille pierre, dans l'or éteint d'un rayon affaibli, lui sert de fond et d'accompagnement, ou bien un inquiétant demi-jour, éclairé par un vague reflet, mais appartenant encore au royaume des ombres, à mi-chemin des beaux reliefs pleins et des obscurités fuyantes, baigne des figures de comparses, apparues derrière une épaule et qui, de leur retraite transparente, regardent avec une sorte de fixité. Celui-là est le grand poète du mystère des choses quotidiennes, le révélateur des richesses inconnues qui palpitent derrière les évidences. Pour émouvoir, il n'a besoin ni d'une littérature d'emprunt ni d'une éclatante défroque, il se contente de regarder l'humanité de son siècle, il s'en empare, il en corse le relief, il en décuple la puissance magnétique, il la met sur le même plan, il l'entoure du même prestige que l'humanité de Rembrandt.

Mais elle est dense, gaillarde, agissante et, nouée de muscles solides ou de nerfs bien tendus, elle est toute à ses besognes, à ses curiosités, à ses parades. La façon dont elle est peinte répond à la façon dont elle vit. C'est un métier de fougue, qui n'*exécute* pas, mais qui tantôt accumule et tantôt simplifie, jusqu'à l'indéterminé, jusqu'à la tache, mais saisissante et toujours dans la plus éloquente vérité de la forme. Daumier peint avec une joie virile. Il ne caresse pas, il sculpte, il bâtit. Il retourne la hampe de la brosse et il sillonne les pâtes, dont les belles coulées, conduites avec une rondeur robuste, nourrissent la plénitude des corps. Il aime les tons chauds, la grasse matière, mais il ne tombe pas dans les roussis et dans les gratins de Decamps. Ses inimitables noirs sont ceux de ses lithographies, mais avec quelque chose de précieux et de profond qui évoque la ténébreuse richesse des laques. Certaines de ses figures, la vieille du *Wagon de 3e classe* par exemple, sont d'un Millet plus incisif, plus nerveux et d'une main qui appuie moins. Et d'autre part, on lui voit de brusques à-plat de clarté, sertis de noirceurs, qui font penser à Manet.

Par leur large sentiment de la vie humaine, par l'intérêt passionné qu'a éveillé en eux le spectacle de leur temps, comme par leur interprétation nouvelle de la forme et par leurs dons de peintres, Courbet, Millet et Daumier inaugurent un art nouveau, conforme au génie et aux aspirations de la pensée moderne dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ils ont eu l'audace de demander à la vie plus qu'au passé, ils ont regardé

l'homme en face, et non son image séculaire vieillie dans les musées. Ils ont chéri les maîtres, non comme des professeurs de tradition, mais comme des vivants d'autrefois. Ils ont arraché leur siècle à l'archaïsme et ils l'ont doté du style qui lui convenait, style aux larges épaules, aux mains rudes, à la forte poitrine. Ils portent, jusqu'à nous les vastes espoirs des années cinquante et la mélancolie de la compression qui les étouffa, la compassion secrète ou avouée pour les misères du peuple, la confiance dans l'avenir de l'homme. Leur action sur leurs descendants immédiats est considérable, mais elle s'exerce avec plus de largeur que dans l'étroite sphère d'un enseignement et d'un atelier. Ils ont eu une école, sans avoir eu d'élèves, ou plutôt ils ont créé l'atmosphère dans laquelle a vécu tout un groupe. C'est ainsi que Legros, Fantin, Ribot, si différents les uns des autres, sont unis entre eux par le lien qui les rattache à Courbet. La postérité de Millet, ce sont moins les innombrables peintres de la vie paysanne qui s'échelonnent de Jules Breton à Lhermitte que certaines figures de Puvis de Chavannes, et il est bien vrai aussi qu'il a ouvert aux paysagistes modernes des intimités rustiques, des aspects tendres et familiers de la campagne remuée par l'homme, toute pénétrée de lui, toute pleine d'une bonhomie auguste, que nul n'avait encore sentis ou osé peindre. Daumier est plus secret et plus mystérieux, mais l'énorme divulgation de son génie de pamphlétaire et de critique social avait répandu partout, avec l'image des foules du XIXe siècle, l'autorité de ce que Courbet appelait l'art vivant. Révélé comme peintre en 1900, il devait, plus que tout autre maître du passé, donner à la jeune école un exemple de puissance concrète, de solidité massive alliées à la plus dramatique poésie.

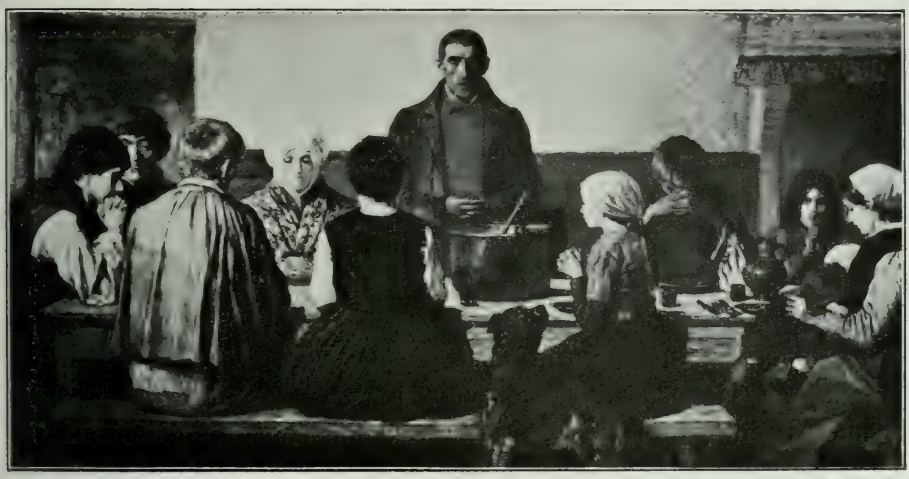
CHAPITRE II

LE RÉALISME EN BELGIQUE

Le romantisme en Belgique fut une ivresse plutôt qu'une passion forte. Là comme ailleurs il aboutit assez vite à un poncif. Il avait du moins réveillé le goût de la peinture et cette antique aptitude au jeu savant des matières de l'art, déjà préconisé par Navez, et qui fit, dès le XVe siècle, paraître les grandes et subtiles inventions des ateliers flamands. Le mouvement réaliste rendit l'école belge à sa vraie vocation, elle comprit que l'idéal du peuple dont elle sort n'était pas atteint par une rêverie, même fastueuse, même dramatique, du passé, mais qu'il réside au cœur même de sa vie. Il est fait de charme humain, intime et civique, mais la poésie en est approfondie et nuancée par les ressources et par les dons d'une technique admirable. Loin de se limiter à une formule unique, il est très divers et, même lorsqu'il emprunte aux leçons de la France, il est l'expression large et fidèle du génie national. Tantôt il traduit le lyrisme paisible de la vie de l'homme et des choses qui l'entourent, dans le décor du passé ou dans un décor moderne. Tantôt il se penche avec une compassion énergique sur les tristesses, sur les travaux et sur les croyances des simples. Il semble qu'il se plaise surtout à des images toutes voisines et toutes familières, qu'il soit circonscrit par une étroite banlieue, qu'il touche ses murailles, qu'il atteigne aisément les limites de son horizon, mais il agrandit son champ et, quand il sort de la salle d'armes, de l'enclos domestique et du boudoir, avec une fermeté virile il s'empare des réalités larges. Aux côtés de Stevens et de Braekeleer, il fait naître Charles de Groux et Constantin Meunier. Qualifier l'art belge au milieu du XIXe siècle par des souvenirs du XVIIe, c'est n'en saisir qu'un aspect, qui n'est ni le plus constant ni le plus profond. La *Kermesse* n'est qu'un génial épisode. Elle sort toute chaude de l'âme et des instincts d'un grand artiste, elle ne saisit pas dans ses joyeux

méandres tout le développement d'un art. Peut-être vaut-il mieux remonter plus haut. Autour de la petite table ronde, si naïve, dans ces logettes merveilleusement intimes (et modernes) peintes par le Maître de Mérode, flottent des sentiments plus graves, plus tendres, s'épanouit une fleur de vie humaine du parfum le plus pénétrant. De Braekeleer à Laermans, le XIXe siècle la voit de nouveau fleurir, soignée par des mains fortes et légères, mains de peintres s'il en fut.

Le réalisme en Belgique eut, si l'on peut dire, ses hommes de Qua-



Charles de Groux. — Le Benedicite. (Musée de Bruxelles.)

rante-Huit et ses hommes du Second Empire. Les premiers sont arrachés au romantisme par l'exemple de Courbet, et l'exposition du *Casseur de pierres* à Bruxelles, en 1851, a certainement la valeur d'une date décisive. Une œuvre de cet ordre montrait, jointe à une puissante objectivité de matière et à la nouveauté d'un style, quelque chose des passions qui agitaient la France, passions apaisées dans le large cœur du Comtois, mais toujours fortes. L'homme aux grosses épaules, à la jovialité retentissante, le maître ouvrier peintre faisait paraître, non seulement des qualités de truelle, mais une poésie de métier faite pour enthousiasmer un pays de peintres et une poésie d'humanité conforme au génie orageux du temps. Un Courbet porte encore en lui, derrière sa rusticité étudiée, la fièvre du romantisme, son appétit de grandeur. Il est d'une génération qui mêle encore de l'ardeur à son tableau de la vie humaine, une compassion vaste et l'amertume d'espérances déçues. Du romantisme elle

laisse tomber l'élément accessoire et périssable, elle en garde la flamme et la largeur épique. Elle se défait violemment de la manie bibelotière, du style romance, du style vignette, elle répudie l'art pour l'art, mais, si elle se tourne vers la vie moderne, ce n'est pas par un grossier appétit de platitude, c'est pour en montrer la poésie d'émotion et les pesantes tristesses. Tels furent Courbet et Millet, et c'est un sentiment de la même nature qui anime quelques années plus tard le réalisme russe de l'ère des grandes réformes. On en trouve l'écho le plus profond dans l'art de Charles de Groux (1825-1870). Ce parfait artiste est bien le frère de nos rêveurs assombris. Comme eux, il est peintre, non par le faste, non par l'éclat, mais par la plénitude sévère. Malgré la richesse de certaines notes et de belles fleurs isolées, dans une atmosphère de gravité un peu sourde, les châles à ramages et à bouquets des paysannes du *Saint-Guidon*, par exemple, il tend à voir en blanc et noir, à exprimer la poésie des êtres et des choses par une sorte de relief lithographique dont les ombres sont profondes, mystérieuses et compatissantes. Il aime cette formidable réserve de toute humanité, l'homme ordinaire, le pauvre, et la banalité de la vie lui est énigmatique, solennelle et pleine de style. On ne peut pas ne pas penser à Daumier, un Daumier grave, attendri, exempt de sarcasme, devant ses intérieurs veloutés d'ombre, où les visages luisent avec une énergique douceur. On ne peut pas ne pas penser à Courbet, et plus encore à Legros, devant le *Pèlerinage de Saint-Guidon* (1857, Bruxelles), plus émouvant que les *Paysans de Flagey* et d'une plus riche matière que l'*Ex-voto*. Avec Charles de Groux et ses élèves, la Belgique connaît un ton moral plus haut, les tristesses vaillantes du siècle, les fortes simplifications picturales qui, aux lueurs papillotantes du crépuscule romantique, opposaient un art robuste, modelé dans une matière résistante. C'est de cette esthétique, accentuée d'un libéralisme fougueux, toujours fidèle à Courbet et pourtant enflammée d'ardeur nationale, que se réclame, en 1860, le groupe de l'*Art Libre*. Avec Constantin Meunier, peintre et sculpteur, elle a son expression la plus éloquente.

Il est un autre courant, plus étroit, plus uni, plus exempt de passion, mais non pas de poésie. Déjà, chez Leys, à travers l'humanisme et l'archéologie, on sent la recherche de la vérité physionomique des visages et des milieux. Son Anvers au XVIe siècle est une fiction savante derrière laquelle il y a l'étude loyale de la réalité mêlée aux soucis d'un style. Leys a toujours besoin de lansquenets et d'échevins pour écrire sa page

d'histoire, mais il leur donne des types vrais et puissants, et non pas ces masques interchangeables, colorés de passion romantique, qui abondent chez les habiles déclamateurs de la première génération. Il a le précieux sentiment de l'atmosphère des villes, de sa ville, Anvers, qu'il lui arrive de faire étinceler sous des tons trop neufs, mais aussi avec cette

Cliché Van Oest.

Henri de Braekeleer. — La maison hydraulique. (Musée de Gand.)

aération, cette vivacité qui manquent aux adroits continuateurs des petits maîtres, très peintres, et toutefois assujettis à des formules anciennes. On passe aisément de Leys à Henri de Braekeleer, et le maître lui-même, toujours inquiet, toujours réceptif, semble avoir, dans ses toutes dernières œuvres, subi l'influence du disciple.

De même que chez Leys on peut saisir l'étude passionnée d'une réalité nationale et de la vie, on peut trouver chez Henri de Braekeleer les traces de ce romantisme en diminutif qui, à la même époque, s'émiette

en France dans l'art de Meissonier et, en Espagne, se cristallise en paillettes dans l'art de Fortuny. Mais on arrêtera là tout rapprochement entre trois peintres si différents de nature, de mœurs et de langage. Braekeleer (1840-1888) rôde attentivement dans le passé des vieilles petites villes, mais ce n'est pas pour en faire surgir de brillantes et dramatiques ombres, ce n'est pas pour y reconstituer, dans un pur décor pittoresque, des historiettes ou des mélodrames. Il est de ces poètes qui ont de l'amitié pour le silence des choses et qui, dans la vieillesse de l'objet, chérissent l'antique familiarité de l'homme. Avouons-le, il y eut parfois de l'insensibilité dans le bric-à-brac romantique et quelque chose d'inhumain dans la manie que traduit cet affreux mot, la « curiosité ». Mais on trouve moins de « curiosités » que d'émotion dans les courettes, dans les coins de rues et de toitures, dans les logis feutrés de tapisseries et de cuirs dorés, peints par Braekeleer. Cette amitié pour les choses inanimées, cette poésie de l'usage aboli et de l'humanité ancienne, voilà un des traits les plus forts du génie belge, il émeut les sonorités les plus profondes chez ses grands lyriques, Rodenbach, par exemple. Sans doute le pinceau de Braekeleer chemine dans un détail infini, il prodigue à tout ses fines caresses, le peintre se fait tour à tour ciseleur, brodeur, émailleur et, s'il n'était si sensible, on le prendrait volontiers pour un antiquaire virtuose, mais la qualité de la matière est admirable, elle est onction et lumière. La tapisserie richement diaprée de rinceaux qui pend à la muraille, dans la *Salle de la maison des Brasseurs*, est moins illusion de tapisserie que réalité picturale. Sans doute, tant d'objectivité nous paraît d'abord écrasante, mais il faut nous laisser gagner par ce silence chatoyant, par cette lumineuse paix.

Alors tout devient merveille et mystère. La fenêtre ouverte donne, non pas, comme celle de Friedrich, sur un aspect plat et tranquille de l'univers, mais sur je ne sais quelle province habituelle et féerique. Cet art, plein d'attention, de minutie, de recherches, de charme, aboutit aux abréviations les plus subtiles dans des paysages comme évoqués d'une touche fine, où brille soudain un ton rare et juste, posé à fleur de pinceau (*Village sur l'Escaut*, Bruxelles). Enfin il s'élargit dans des études admirables de véhémence et d'accent, d'une déconcertante audace, comme cette singulière *Femme du peuple*, de Bruxelles, peinte avec quelques tortillons de pâte.

Alfred Stevens. — Que des vertus de cette nature s'appliquent à la vie moderne, qu'à ces harmonies d'or nué, concentrées en élixir, se subs-

titue peu à peu la recherche des tons fins sur des accords de gris, et nous avons Alfred Stevens (1823-1906). Stevens a, comme Braekeleer, l'exquis du métier, le sentiment des matières rares, la myopie sagace et tendre. Mais il tient de Courbet ses premières solidités, plus tard affinées, aérées par l'influence de Corot. Il est peut-être le premier à dégager nettement du réalisme l'art de la vie moderne. Le réalisme d'un Courbet, d'un Millet, d'un Legros, d'un de Groux, c'est une sorte de romantisme de la vie du siècle, étudiée dans les grandes fonctions simples de l'activité populaire, dans la solennité des pèlerinages et des enterrements rustiques, dans l'épique majesté des travaux de la terre. Il tend à prouver qu'il existe un lyrisme des êtres et des choses ordinaires égal en puissance et en noblesse au drame des destinées exceptionnelles, et il le prouve en effet. Mais il n'aborde que tardivement ce qu'on pourrait appeler les plans neutres, et aussi les raffinements du monde. Cet héritier révolté du romantisme a besoin, lui aussi, de grandeur, et, à mesure que nous nous éloignons de lui, nous le sentons mieux. Ses personnages prennent proportion et carrure de héros. L'athlétisme vénitien de Courbet lui-même est un naïf hommage à la surhumanité. L' « art moderne », et l'on doit entendre par là un chapitre très particulier de l'histoire de la peinture, est une détente et un raffinement. Il doit quelque chose à la tonalité morale du Second Empire. En lui donnant un programme dans l'admirable étude qu'il consacrait à Constantin Guys, Baudelaire le faisait passer du milieu populaire et rustique à la vie nerveuse

Alfred Stevens. — Chant passionné.
(Musée du Jeu de Paume.)

des foules urbaines, il l'enrichissait d'un charme équivoque, mystérieux et même terrible, il dressait en pied, — transfigurant son modèle, — l'image énigmatique de la Dame, épanouie et secrète dans ses amples robes, masquée de fards, étincelante de bijoux sous l'éclat des lustres ou brillante d'animale beauté sous le lumignon des lupanars. C'est Manet qui doit donner à cet art sa plus poétique virulence, il est probablement le plus baudelairien des peintres.

Stevens n'a rien de baudelairien. Il est maintenu par sa bonne santé belge, par la longue tradition dans son pays de l'intimisme cordial. Cela ne l'empêche pas d'être un grand peintre de la femme du Second Empire. Sans doute elle est plus bruxelloise que parisienne, il lui manque un je ne sais quoi de vif et de mélancolique, mais elle est du monde, elle en a le charme futile, elle propage autour d'elle le rayonnement de ses grâces, de ses recherches, de ses modes absurdes et délicieuses, et jusqu'à cette lumière enveloppante qui semble filtrer d'elle. Dans l'abandon du repos à la campagne, en visite, dans le décolleté charmant du négligé matinal, ou bien debout en toilette du soir, devant un merveilleux paravent de laque de la Chine, noir et or, et qui maintient par ses ombres riches et polies l'éclat d'un satin jaune, elle a toujours son parfum de mondaine et de femme. Stevens est de ces rares peintres qui ont eu, si l'on peut dire, le sens de la jupe. Elle ne lui est pas accessoire et draperie, mais chaleur, mystère et féminité. D'abord agatisée, riche en beaux accords, toujours attentive à la poésie de l'objet, sa manière, avec les années, se subtilise, elle confine presque à des notes whistlériennes, elle substitue à l'éclat massif des matières rares des harmonies moins pondérables, elle s'exprime par des virtuosités de gris, elle interpose entre la lumière et le visage une mousseline aérienne dont les plis cadencent et nuancent les blancheurs du jour.

Que manque-t-il à cet art, en apparence si complet? L'indéfinissable je ne sais quoi, une onde légère de fièvre, un peu plus de spontanéité, un accent plus nerveux. Les femmes de Stevens, si modernes, se regardent dans le miroir de Miéris (inférieur comme peintre). Elles ont pour nous le triple charme de ce qui vit, de ce qui est démodé, de ce qui est ancien. Elles nous sont plus précieuses que véritablement chères. Ce sont d'étonnantes modernités de cabinet et de musée.

Mais quelle diversité d'expressions, dans le même moment de cette grande école ! Braekeleer, c'est, dans la matière des primitifs, le lyrisme des « vies encloses » ; Charles de Groux, c'est le réalisme mystique, dans

la pâte de Courbet ; Stevens, la poésie concentrée des petits maîtres d'autrefois enrichie d'accords nouveaux, dans l'image de la mondanité

Alfred Stevens. — Retour du bal. (Musée du Jeu de Paume.)

moderne. Charles de Groux a peut-être la personnalité la plus haute et la plus forte. C'est son influence, c'est celle de Courbet qui agirent le plus profondément sur la génération de 1860.

Le mouvement de 1860. L'Art Libre. — Les jeunes gens qui fondent à Bruxelles, en 1860, la Société libre des Beaux-Arts et la revue l'*Art libre*, ont les mêmes ardeurs et les mêmes fougues que leurs aînés de 1830, mais c'est contre la décadence de ces derniers, contre la sénilité d'un art qui n'a enfanté, malgré ses brillantes promesses, ni un vrai maître ni un vrai chef-d'œuvre, qu'on les voit s'insurger. Cette véhémence, cette fermentation, qui d'âge en âge, se reproduisent aux moments critiques de l'histoire de la peinture, attestent la puissante vitalité de l'école, la souplesse avec laquelle elle réagit aux grands mouvements de la pensée européenne, sa faculté de se rajeunir et de créer. Il n'est pas moins remarquable de voir l'enseignement académique lui-même se renouveler et donner des talents au réalisme de 1860. Portaels, gendre de Navez, vaut moins par ses œuvres, son orientalisme d'image, que par l'éclectisme de ses disciplines libérales : il a formé de nombreux adeptes du style école, mais Agneesens, exquis et fort, fut son élève, ainsi que de nombreux coloristes. Enfin les réalistes qui ont peut-être le plus outré la manière, Louis Speckaert, Charles Hermans, sortent de son atelier. De partout les recrues affluent à la Société libre. L'influence de Courbet la domine, surtout comme force de renouvellement technique. C'est elle qui départage les pasticheurs des vieux maîtres, les derniers romantiques, les Anversois fidèles à Leys, les petits peintres de genre à l'ancienne, et, d'autre part, les vigoureux modernes. Sans doute il faut tenir compte des isolés qui, dans ce pays abondant en génialités, rêvent et produisent à l'écart, Eugène Smits, disciple discret et personnel de Rubens, des Vénitiens et du XVIIIe siècle français, Delbeke, le grand décorateur des Halles d'Ypres, dont l'œuvre est aujourd'hui calcinée, un des plus beaux stylistes sincèrement naïfs, un poète des synthèses expressives de la vie et du travail de l'homme. Mais la bataille requiert et prend à peu près toutes les forces vives de l'art. C'est une minute héroïque et féconde de l'histoire du génie belge. Elle fait bouillonner chez les jeunes peintres toutes les ardeurs, tous les emportements d'un sang chaud, l'excès, le trop-plein de la vie, jusqu'à la truculence et jusqu'au fanatisme, et, par-dessus tout, ce sentiment de joyeux réveil propre aux bonnes races, qui ne s'endorment jamais longtemps. L'accent large de ces belles années nous est conservé par le lyrisme de Camille Lemonnier, leur frénésie pittoresque, leur magnifique injustice dans quelques belles lettres de Rops, écrites de verve, d'un trait, acidement et abondamment spirituelles à la flamande, et qui transpercent Stevens, qui le déchirent, qui l'anéantissent,

à coups de pointe, à coups de trique, avec une ivresse de bourreau heureux.

Alors s'ouvre pour l'art belge une période fortunée qui voit s'épanouir la riche vitalité des beaux dons. Léon Dubois mêle les leçons de son maître Couture à l'influence de Courbet (sensible aussi dans les beaux portraits peints pas Liévin de Winne) et aux souvenirs des grands peintres de bêtes et d'oiseaux de la Flandre ancienne (*Les Cigognes*, Bruxelles). Son disciple Stobbaerts caresse de lueurs grasses, oint de pâtes riches et savoureuses les soupentes fétides, les auges et les chenils, qu'il célèbre avec une éloquence de truand. Alfred Verwée, plus tard argenté de tons fins, nourrit d'une matière chaude, fauve, animale, son *Etalon* boueux, ses chevaux bottés de poils, ses bœufs, gorgés d'herbes salées et d'air mouillé, au bord des mers que peignit Louis Artan. Joseph Stevens, avec une solidité, une fraîcheur, une matérialité remarquables donne à ses chiens la mâchoire, le râble et le poil, tout ce qui manque aux porcelaines de Landseer. Tout un chenil, tout un haras, tout un débordement de peinture animalière, digne des plus beaux noms de la grande époque. On dirait que, pour corser et pour revigorer une humanité débilitée, épuisée de passions cérébrales et de lectures, la peinture belge entreprend de lui transfuser le sang des bêtes, de lui refaire ainsi des reins, des muscles et des crocs. La frénésie sexuelle de Rops est du même ordre, comme ses ripailles et ses ivresses flamandes. Il lâche la bête, il se réjouit de ses fringales et de ses voracités, mais il ne l'abandonne pas à des galanteries vagues, à des caprices libertins, il tend avec roideur son puissant dessin de graveur pour des priapées robustes, où les demi-tons du sentiment n'ont que faire. Et puis peu à peu son cas s'altère d'obsession, d'équivoque et de manie. La truculence devient habitude chétive. Les malaises et les hallucinations du vice humain remplacent, avec les accessoires du symbolisme, ailes de sphinge, squelettes érotiques, l'insolente impudeur de l'animalité triomphante. Rops conquiert Huysmans qui lui confère une diabolicité triste. Mais jusqu'au bout, fidèle aux grandes disciplines de l'estampe, Rops conserve l'énergie d'une linéature sévère et belle, la qualité d'un modelé d'eau-forte succulent et sobre, quand il n'est pas pourri des dartres de l'aquatinte. Quand il peint, il communique à la matière le mordant et le velouté de la belle épreuve. Dans ce débordement de passion et d'appétits, que reste-t-il de la religieuse gravité, de la puissante mélancolie de Charles de Groux? Elle revit dans la peinture de Constantin Meunier et dans l'art de Mellery.

D'abord sculpteur et destiné à le redevenir (1880), avec une largeur

et une fermeté de style, une pathétique austérité qui font de lui un des maîtres de cet art. Constantin Meunier (1831-1905) fut encouragé, appelé à peindre par Charles de Groux, et toute une partie de son œuvre, injustement masquée par la gloire de ses reliefs et de ses statues, revendique d'être connue comme l'expression la plus haute de ce mouvement. Il l'arrache à sa bestialité joyeuse, et, après une période d'ascétisme et de scènes conventuelles où il apparaît uni d'affinité avec notre Legros, il lui donne l'homme pour centre, non pas l'homme accessoire, l'homme nature morte, en train de boire un coup ou de plumer une volaille, mais l'homme au travail, dans le mystère de sa peine, de ses pensées soumises, de son acharnement régulier. Il l'accroupit sur ses joies de pauvre comme sur ses besognes d'esclave. Il l'achemine par des sentes boueuses vers le puits de mine ou le haut fourneau. Il l'entasse, il l'agglomère, il le parque dans l'anonymat de la chair misérable. Il le souille et le mâchure de tous les déchets de sa servitude. Il fait coller à son visage, à ses habits, à sa peau pâle une atmosphère de vapeur et de charbon. Jamais l'homme n'est apparu plus durement le serf d'une fonction aveugle et d'un milieu dévasté. Il n'est plus l'homme, et la nature n'est plus la nature. L'un et l'autre sont déformés par une force sauvage qui les gaspille et qui les tue. Mais sous cette compression, sous cet écrasement, il porte encore en lui la grandeur dégradée du magnifique animal qu'il fut, il devient bête de force et d'adresse, énergie collective, endurance, rythme. Et les paysages salis, où se propage de la nuit à la nuit, dans la fumée, dans les scories et les escarbilles, son acharnement morne, retiennent sous leur deuil quelque chose du ciel, quelque soudain et trouble frémissement de lumière, comme un visage défiguré, capable de souffrir, de pleurer et de sourire encore. Cette grande Belgique moderne, où l'ardeur d'un vieux peuple révolutionnaire soulève les poètes et les tribuns contre les injustices sociales, où les fournaises de l'industrie, les cités de la houille et de l'acier offrent quelques-unes des plus fourmillantes perspectives de l'Occident, elle a Verhaeren, elle a Constantin Meunier, des paysages de mots et des paysages peints, des drames, des reliefs et des statues conformes à la triste grandeur des temps. Ces pages mornes et charbonneuses, ces noires ossatures de fer, ces briques d'un rose malade, ces verdures livides, ces boues jaunes frappées d'un coup de soleil comme d'un coup de couteau, voilà sans doute l'aspect le plus poignant et le plus vrai du puissant naturalisme belge.

Il y a des asiles plus paisibles, de fines et mélancoliques chansons.

L'Ecole de Tervueren. — L'école belge de paysage a eu sa période de cartonnages suisses et de souvenirs d'Italie, mais ici comme en France, le romantisme ne s'est pas longtemps attardé à la formule romantique, il fit la découverte de la terre natale. Plus on avance dans l'histoire de cette belle école, plus on la voit prendre possession des

Constantin Meunier. — Au pays noir. (Musée du Jeu de Paume.)

énergies qui lui sont propres, du terroir qui lui revient, et devenir la lumineuse conscience d'une nation. Paysages forestiers de l'antique Ardenne, rivières à méandres, encaissées dans la roche, vaste plaine des Flandres, beaux horizons de la Campine, voilà les éducateurs et les conseillers. Ce sont eux qui éveillent chez Fourmois cette poésie d'affection, cette sincérité attentive, sensibles dans des compositions très construites, d'un ton un peu ancien, grisâtre, mou. Ce sont eux qui filtrent les leçons du paysage français chez Lamorinière et De Knyff, ce dernier frais, brillant, émaillé, juste d'atmosphère, tous deux plus fidèles à la patrie que César de Cock. Il n'est pourtant pas médiocre, cet ami de nos maîtres ; il

a, dans ses études, plus grassement peintes que ses tableaux, un sentiment riche et juste de la variété des verts, il file le tronc et le rameau avec une élégance qui sent un peu la pratique et le trait cursif du pinceau, mais la lumière filtrée des sous-bois, la lueur brève d'une eau qui coule, la paix touffue des feuillages sont amalgamées dans une glissante matière de peintre, et l'artiste masse, à belles touches pleines, un bétail solide dans des prairies fraîches. Même à travers la verve et la fabrique, on reconnaît le don.

L'école de Tervueren va plus loin. C'est, en Brabant, un village de l'ancien temps, une retraite riche en eaux dormantes, en taillis, en fourrés, en arbres de belle venue. C'est la campagne, comme l'ont aimée les peintres de chez nous, la campagne qui sent la terre et l'herbe, souriante et sauvage, amie de l'homme et pourtant ouverte en solitudes. Hippolyte Boulenger (1837-1874), Baron, Coosemans et bien d'autres y rajeunirent le cadre et l'inspiration du paysage belge, ils le fortifièrent par la rusticité, ils lui donnèrent ses racines de plein sol. Baron peint dans des gris un peu lourds ; Coosemans, avec une matérialité pesante, et la boue de ses chemins creux semble parfois collée à son pinceau ; Boulenger, mort à trente-six ans, n'a peut-être pas dit tous les secrets de son âme inculte et tendre. Mais tous, et aussi de Greef, le puissant sylvain de la forêt de Soignes, ont la même ivresse salubre de poésie naturaliste, le même vigoureux sentiment terrestre. Comme la peinture des maîtres de Fontainebleau, celle des maîtres de Tervueren se nourrit des richesses de la terre et puise aux sources vives. Boulenger fut leur chef et l'initiateur. D'abord forestier, peintre d'allées et de couverts, célèbre par son *Allée de charmes* comme Rousseau par son *Allée de châtaigniers*, il quitta ces sites touffus pour se choisir un domaine plus large. Il le trouva sur les rives de la Meuse, au pied de cette falaise de Dinant qui surplombe les jardinets, les toitures séculaires et l'admirable miroir d'eau d'un beau fleuve. Il apprit à y connaître une poésie nouvelle, celle de la lumière et des heures. Il répandit sur les campagnes ce crépuscule qui semble favoriser les échanges et les correspondances entre les vies silencieuses. Par sa générosité rustique, par ses belles poussées végétales, Boulenger devance et prépare la peinture de paysage qui fleurit en Belgique jusqu'aux premières années du XXe siècle, de Courtens à Gilsoul. Par ses soirs tranquilles, mélancoliquement épandus, il annonce un lyrisme de qualité plus rare et des intimités plus profondes.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE DE LA HAYE. JONGKIND

Le trait dominant de l'art belge aux alentours de 1860, c'est l'abondance de la vitalité. A la même époque, le génie hollandais connaît lui aussi la fécondité des talents et des émotions, mais avec une nuance méditative et mystérieuse, avec moins de déploiement en surface, moins de luxueuses évidences. Il conserve l'accent séculaire dans l'image même de la vie présente. On dirait qu'un trésor de sensibilité, secrètement mûri pendant des générations, s'épanouit enfin, non sur la place publique et dans le tumulte, mais dans la douceur des ombres, en paix, dans le silence. Cet art est baigné d'une harmonie veloutée, où se nouent avec douceur les étroites correspondances de la nature et de l'homme. Il pense en même temps le très ancien et le très moderne. Il se reprend au culte de Rembrandt et il donne Jongkind. Il a la fierté des traditions solides et la liberté des cultures indépendantes. Il est fortement national, bien plus, il est local, et il est traversé des plus rêveuses nostalgies d'Orient. Il a passionnément aimé nos grands paysagistes, — les chefs-d'œuvre du musée Mesdag l'attestent, — et Courbet lui a peu appris. Il est ouvert aux compassions humaines nées du mouvement de Quarante-Huit, mais elles lui arrivent amorties, exemptes de fièvre, désarmées de tout programme. Il les enveloppe, il les assoupit dans le repos, il en fait de l'ombre et de la lumière. Mais quelles ombres prenantes, quelle lumière molle, attendrie ! Par comparaison, les « luministes » de la période précédente paraissent travailler sous un jour abstrait.

Il reste fidèle à cette passion ancienne de la race. Nous sommes au pays des merveilleux collectionneurs de reflets, des exquis ordonnateurs d'éclairage. A travers une atmosphère saturée de vapeurs, ils ont tout inventé pour capter le soleil, pour le doser, pour en concentrer et pour en répercuter les prestiges. Il s'étend, il glisse sur la crémeuse

muraille de chaux, il pique un accent sur le lustre de cuivre, sur les spires renflées des colonnes torses, sur les Delft fourmillant de feuillages bleus, il vient mourir dans des étoffes profondes, où la tiédeur de l'ombre le prend et l'endort. Sur les visages de l'enfance, de la féminité, de la vieillesse même, il répand une sorte de poésie lombarde, un délicieux rayonnement trouble, et Thiis Maris s'en empare. Il ranime une poésie de ghetto, tapie dans les courettes et dans les logis bas, il s'insinue à travers les rideaux blancs, il ondule sur la grande page lumineuse d'un vieux Talmud, feuilleté par le rabbin Israels. Et quand il se cache, il est présent encore, il est l'atmosphère même mouillée de reflets d'argent. Il n'éclaire pas seulement, il échauffe, il mêle, il éveille à la vie, il est tremblant de poésie humaine et de mystère.

Ce réalisme feutré, ce crépuscule attendri, c'est l'école de La Haye. Elle recueille la tradition des luministes, mais elle l'élargit. Par là, elle est de Hollande, elle est aussi du milieu du siècle. Un intérieur d'église de Bosboom, — thème cher aux vieux maîtres des Pays-Bas, — est église, et non archéologie pittoresque, et non problème de projection des ombres. Souvent ces sanctuaires sont simples, presque nus et même sans caractère, mais le rayon qui les éclaire a été absorbé pendant des siècles par la pierre des murs. Il ne vient pas découper sur des solides réguliers les régions de la lumière et celles de l'obscurité. Il est enveloppe, il est vibration. Il suscite une poésie de souvenir et d'humanité, il appartient à l'ère des techniques souples et libres qui vont rajeunir les émotions de l'Occident, il en propage le charme à l'intérieur d'une vie pacifique, traditionnelle et silencieuse. Jacob Maris (1837-1899) le mouille dans la pluie, dans les flaques et dans les canaux, il l'assourdit dans des ciels embués de nuages, il est le poète de la lumière fraîche qui bouge dans les reflets, il la marie à la grasse épaisseur de la terre. Il enrichit de belles pâtes, de touches fortes et glissantes, de lueurs tour à tour chaudes et nacrées des paysages dont il agrandit l'horizon. Ses frères, Willem et Matthijs, lui font cortège, l'un avec une liberté fluide, spirituelle et tendre, avec la séduisante note d'un matin doré, l'autre avec des songes plus rares et plus captieux, des visages apparus comme dans la mémoire, des paysages de ville à la fois immédiats et lointains. La Hollande et le présent ne suffisent pas à Matthijs Maris qui, comme un autre de ses compatriotes, Alma Tadema, mais avec une sensibilité infiniment moins vulgaire, fut séduit par la rêverie du préraphaélisme anglais. Au-dessus d'une mer irisée, cristalline, infinie, Mesdag, admirable ami des peintres et noble

poète de son art, épanouit brusquement d'harmonieux nuages, pareils à d'immenses fleurs de feu : ardemment attentif aux mouvements de l'école française, il sentit l'accord profond qui unit nos paysagistes et ceux de son pays. A l'éveil de Fontainebleau par l'exemple ancien de la Hollande correspondent les sympathies françaises de l'école de La Haye. Un écho affaibli, raffiné, spiritualisé de Millet passe dans le crépuscule tiède où

Bosboom. — Notre-Dame de Bréda. (Amsterdam, Rijks Museum.)

se plaît Mauve : sous un jour qui meurt, les dunes de sables mollement croulantes, les herbes légères, mélancoliques bouquets des solitudes, les moutons qui regagnent la bergerie du soir, et, halant sur les barques, les chevaux tristes, ces passants las, ces paysages monotones et fins, cette lumière atténuée furent chers longtemps aux délicats rêveurs de Hollande et à tout un groupe de peintres, l'école de Laren. La qualité sensible de cette note, ce lyrisme en mineur sont le propre de l'âme hollandaise dans la seconde moitié du XIXe siècle, et même plus tard encore. Le songe d'Israels est du même ordre, mais avec une curieuse nuance. Israels est au centre de l'école de La Haye ; avec Bosboom, il en est l'aîné.

Josef Israels (1824-1911). — Feuilleter d'abord ses eaux-fortes, c'est peut-être atteindre du premier coup au secret de son art, pénétrer son intimité triste, en devenir l'hôte ému, s'insérer dans l'amitié frileuse de l'homme et du milieu. Elles nous apportent, mêlé à un souvenir (succinct) de Rembrandt, quelque chose des longues tristesses juives et comme un crépuscule de petite ville filtrant dans un intérieur, chaud et solitaire, de pauvres gens. Elles ont enfin ce double accent de la race, virtuosité, sensibilité. Virtuosité tremblante, sans effet de parade, sans vanité, d'un

Cliché Stadlekamp.

Jacob Maris. — Le port. (Amsterdam. Rijks Museum.)

poète qui joue pour lui seul, dans le silence d'un soir. Sensibilité qu'exalte une note malingre et souffrante. Le silence de Hollande ouate ces sonorités pénétrantes, et l'éternelle tombée de jour de l'eau-forte, la rayonnante caresse du blanc et noir les enveloppent encore de ténèbres. Les petits poèmes de sa jeunesse, ses airs de violon, ses premières années à Groningue, alors qu'on voulait le faire rabbin, toute cette poésie ancienne revit dans ces pages de familiarité mystérieuse. Mais il est peintre, de don et de savoir, longtemps l'élève de Kruseman, éveillé — n'est-ce pas étrange? — au lyrisme et à la profondeur de son art par la *Marguerite* d'Ary Scheffer. Il travaille trois ans à Paris (1845-1848), il se cherche dans des œuvres d'un romantisme indigent, mais où le fardeau d'une antique détresse, creusant des visages, courbant des dos, donne une âme à la laideur. Enfin, chez les pauvres, chez les vieux, son génie s'éveille, et ses *Nau-*

fragés, un « drame de la mer » comme on en peignit tant après lui, le font connaître et le révèlent à lui-même.

Chez Israels plus encore que chez les réalistes français ou belges,

Cliché Musée d'Amsterdam.

Matthijs Maris. — Souvenir d'Amsterdam. (Amsterdam. Rijks Museum.

ce que l'on pourrait appeler le romantisme des humbles est très sensible. La peinture à sujets, l'imagerie sentimentale circonviennent la sincérité de l'émotion, mais cette sincérité est la plus forte, parce qu'elle vient du fond des âges et du fond de l'homme La vieillerie et la caducité s'engloutissent lentement dans de solennelles ombres. Une lumière recueillie touche de lueurs errantes les êtres et leurs compagnons, les objets. Il

y a dans la matière des usures et des caresses, et comme la spiritualité d'une touche affectueuse. Cet art, éveillé tardivement, est celui d'un homme qui n'a connu sa jeunesse de peintre qu'avec la quarantaine, et son clair-obscur, comme chez Rembrandt, est celui d'un graveur. Les silences, les immobilités résignées, les éternels départs, c'est son mélancolique domaine. Plus il s'éloigne de l'extériorité, des drames avoués, qui font anecdote et qui font théâtre, plus il nous touche. Voilà sans doute pourquoi le *Sacristain* est son chef-d'œuvre. Il ne s'y passe rien. La femme tricote. Le sacristain écrit en fumant sa pipe. La table les sépare. Un jour froid anime de reflets légers le peloton de laine, l'encrier, le livre et la page blanche, harmonie de choses usuelles, familières, qui ont servi. La qualité de ce silence où passe sa vie est celle des maîtres d'autrefois, gâtée par l'anecdote, mais attendrie par la poésie propre au XIXe siècle et surtout aux peintres de cette génération.

Les nomades. Jongkind (1819-1891). — Plusieurs forces d'attraction agissaient sur les peintres de Hollande et les enlevaient parfois, sinon à l'art hollandais, du moins à la fidélité locale, et au pays. Au temps même où commençait la gloire de l'école de La Haye, les ateliers étrangers formaient quelques peintres des Pays-Bas. Anvers et l'atelier de Leys prenaient le plus dénationalisé de tous, Alma Tadema, médiocre perte. Bruxelles et Portaels enseignaient la peinture aux frères Oyens, David et Pieter : David, pleinement imprégné de sève flamande, peignit avec talent selon la formule du réalisme belge, tandis que Pieter, dans une féerie intimiste plus moderne, conservait, avec une souplesse de pochade, le charme d'harmonie subtile, la qualité lyrique propres à cette fine et rêveuse Hollande du milieu du siècle. Mélange un peu passé, encore assez savoureux, de la belle vaillance belge de 1860 et d'un délicat crépuscule d'émotions. Enfin Paris et la France enlevaient Jongkind à la Hollande, mais il n'est pas de plus haut exemple d'un peintre à la fois fidèle à la grande lignée de son pays et puissamment novateur. Jongkind continue les luministes, dont il est le disciple direct (par Schelfhout), et il inaugure l'impressionnisme.

Il fut quelque temps chez Isabey, et le fait n'est pas négligeable, moins à cause de ce qui peut subsister d'arrangement et de pittoresque romantique dans certains de ses tableaux composés, mais parce qu'ils eurent l'un et l'autre le goût de la mer normande : même chez le peintre calfat et cordier, il y a des échappées, des lueurs ondoyantes et mouillées

d'une singulière finesse. C'est la grande lumière marine qui, avec Jongkind, avec Boudin, avec la jeunesse de Claude Monet, va pénétrer, rafraîchir et faire vibrer l'atmosphère raréfiée du paysage. Élève des luministes hollandais, Jongkind a le même point de départ que l'école de La Haye, mais il s'écarte d'elle dès ses débuts par la qualité géniale d'un don libre, d'un large sentiment qui échappe à ces rêveurs un peu confinés.

Cliché Musée d'Amsterdam.

A. Mauve. — Le chemin sablonneux. (Amsterdam, Rijks Museum.)

Il a vécu dans le milieu où s'élaboraient les puissantes raretés du génie moderne, où se donnaient carrière les audaces les plus passionnées. Il n'a pas circulé avec circonspection sur les bords du cratère, il a vécu au cœur, à Paris, en Quarante-Huit, et c'est la date même de sa première exposition. Vus de là, les peintres de La Haye, avec leurs beaux dons, leur tranquille et mélancolique génie, font l'effet de parents de province. Paris l'a gardé jusqu'en 1872, un Paris qu'il a peint et senti à merveille, dans quelques-uns de ses aspects les plus poétiques, l'Ile Saint-Louis par exemple. Et puis, dégoûté d'exposer, comme s'il était las de parler à des retardataires, il s'est retiré au loin, dans un pays qu'il aimait, à La Côte Saint-André, en Dauphiné, et c'est là qu'il est mort, dans une obscurité

royale. Il annonce les grands paysagistes français de la fin du siècle, il leur ouvre la voie. Ce solitaire, ce nomade apportait en effet dans la peinture quelque chose de plus qu'une nouveauté d'effusion ou de charme, la poésie de l'atmosphère et l'audace d'une technique capable de la suggérer.

Sans doute Bosboom en avait eu déjà le sentiment, mais dans des limites étroites, dans un décor un peu vieillot, et Israels qui vécut, lui aussi, à Paris au cours des années critiques est touché, profondément, par une poésie du même ordre, celle du milieu d'air et de lumière dans lequel l'homme baigne et qui auréole en quelque sorte la familiarité de sa vie et de son cœur. Mais Israels est pris par l'humanité, par les tristesses infinies et banales de la décrépitude et de la pauvreté. Il ne respire pas à l'air libre, il s'enfonce dans un réduit velouté d'ombres, il y a trop d'obscur dans son clair-obscur et comme une pesante obsession de ghetto (sans doute sa vraie grandeur). L'âme de Jongkind est inondée des bienfaits du soleil. Son art sent la marche, le contentement, le grand air et l'arrivée, le soir, dans les villes. Il n'a pas regardé le ciel à travers une vitre, il en a senti courir les souffles sur ses mains et sur son cou. Il a cette sorte de vivacité qui devance les patiences de l'étude et cette enivrante fraîcheur propre à certains souvenirs, plus forts que des sensations. Ou plutôt, c'est la brusquerie de ces contacts éphémères avec les choses qui, d'un seul coup, nous font prendre connaissance et possession du tout. Rares minutes de notre vie psychologique, qui se multiplient chez ce grand artiste et qui, l'éloignant du romantisme, le rapprochent des maîtres extrême-orientaux. Je pense surtout à ses aquarelles et à ses eaux-fortes, mais sa peinture elle-même trépide et tressaille de ces vibrations rares.

Il reste Hollandais, il aime son pays, Dordrecht, les moulins, et ces plaisantes patinoires d'hiver où les hommes et les femmes, chaussés de fer crochu, glissent, fuient au loin, s'évanouissent dans la vitesse et dans la brume, taches tremblantes sur la blancheur des neiges. Sa Hollande de nomade est plus vraie et même plus traditionnelle que la Hollande grassement pétrie de Maris. Ce Français d'élection a été, en somme, peu touché par l'école de Fontainebleau, tandis que les maîtres de La Haye en étaient pénétrés. Mais ce qu'il aime en Hollande, ce n'est pas la pesanteur de la terre mouillée, ce n'est pas l'horizontalité des eaux, ce n'est pas le déploiement processionnel des nuées au-dessus des ondes dormantes, c'est l'intimité de l'air, de la lumière et des formes qui

passent. A travers le système d'analogies et de parentés que l'on peut toujours établir entre des peintre voisins et contemporains, combien un Jongkind reste différent d'un Rousseau par exemple ! A l'un les fortes

J. Israëls. — Le marchand de bric-à-brac. (Amsterdam, Rijks Museum.)

structures, les stabilités puissantes; à l'autre, le mirage de ce qui vibre, ondoie, circule et se balance dans l'atmosphère. Voilà pourquoi, de tous les peintres, il est probablement celui qui a le mieux peint les bateaux. Ce ne sont pas des édifices immobiles, une anatomie de pièces de bois, vues comme dans les exaltants modèles en réduction d'un musée de la

Marine, mais les habitants de l'onde et du vent, adaptés à leur fonction, qui est de frémir, de bouger, de glisser, de se pencher, à la plus fugitive impression des fluides. Et ce qu'il y a de plus stable et de plus solide au monde, les maisons en pierre, la compacité des villes prennent part à leur tour à cette magie qui les transfigure. Leur pittoresque n'est pas celui des vignettes romantiques, mais le pittoresque d'une lumière

Cliché Barroz.

Jongkind. — Harfleur, aquarelle (1865). (Musée du Louvre, coll. Moreau-Nélaton.)

aquatique qui les tisse ou les revêt de notes chatoyantes, d'accents brefs ou sinueux, de clartés furtives.

La touche de Jongkind signifie tout cela. Elle est tache, elle est ponctuation, elle se pose comme un vol d'oiseau, elle est la virgule assouplie de la vague, la hachure d'ombre luisante sur le bois des carènes, le parcours grelottant et tendu d'une drisse, l'amalgame d'air, d'eau et de silhouettes indécises qui, au loin, marie la terre à la mer et le ciel à l'étendue de l'eau. Les nuages de Van de Velde et de Backhuyzen sont suspendus légèrement dans l'espace : ceux de Jongkind errent, tout prêts à se résoudre en pluie et en vapeur, à se dissoudre dans la lumière. Cette touche divisée, ces échanges, ces vibrations sont voisins du métier de

Van Goyen : mais la gamme de Van Goyen va du roux au vert neutre, avec quelques réveils de rouge, tandis que celle de Jongkind est riche de fraîcheur et de diversité. Cet héritier des luministes est un coloriste moderne, et son œil, d'une admirable finesse, discerne pour la première fois, dans la dissociation du métier et du ton, la loi de la vibration atmosphérique et de la vibration colorée qui, sur un mode plus

Jongkind. — Rue du Champ-de-l'Alouette (1868).

ardent, va dominer le paysage impressionniste. Ses gris marins, plus argentés, plus aériens que ceux de Constable, l'or de ses vieilles pierres, plus complexe, plus chaud, plus jeune et plus léger que la dorure romantique, ses bleus, plus mouillés que les bleus de Boudin, ses noirs enfin, — les noirs de ses beaux clairs de lune, — à la fois ténébreux, enveloppés et frais, comportent dans leur texture les apports harmoniques, les échos, les reflets de tout le milieu dans lequel ils sont plongés.

Les concisions les plus éloquentes et les plus énergiques de ce grand art, c'est l'aquarelle et c'est l'eau-forte qui les donnent. L'aquarelle de Jongkind, armée d'un trait de crayon, du mordant réseau d'un croquis,

l'aquarelle, extraordinairement limpide, et qui a le privilège de contenir toute la lumière dans la transparence de l'eau, dépasse en puissance soudaine de vérité les prestiges de l'aquarelle romantique. Turner frappe le monde de son pinceau, et le monde s'évanouit dans une fantasmagorie lumineuse. Jongkind nous le restitue dans son acide jeunesse, et comme d'un trait, dans des pages touchées si juste que nous reconnaissons le paysage inconnu, le parcours de l'ornière, la silhouette familière d'un feuillage ou d'un toit, le profil d'un mont. L'eau-forte se concentre, avec une sobriété plus violente encore. Le dessin nerveux parcourt la planche avec l'intrépide autorité d'une signature. Il mord dans le réel pour en extraire, non l'ossature inerte, mais l'essence. C'est un schéma, mais le schéma de la vie même. La pointe ne quitte pas le cuivre avant d'avoir accompli son parcours rapide et total, elle le raye, elle le griffe et le griffonne, mais d'accents toujours justes, purs, ardents qui, nulle part, ne souillent de modelés lourds la blancheur dorée de la lumière. Là encore Jongkind se rencontre avec les tout-puissants magiciens de la suggestion graphique, les Japonais. Là encore il annonce les raccourcis et les audaces de l'art moderne, cette poésie libre, dégagée du tourment du stable, de l'homogène et du complet, et qui demande à l'expression la plus courte la signification la plus puissante. Peintre, aquarelliste et graveur, Jongkind, Hollandais et nomade, est le premier des maîtres qui ont aéré le réalisme, qui l'ont arraché à la pesanteur pour le mêler à la rapidité de la vie.

CHAPITRE IV

L'ALLEMAGNE. MENZEL
LE RÉALISME MYSTIQUE EN RUSSIE

L'Allemagne de Piloty, de Victor Müller et de Feuerbach, l'Allemagne du second âge romantique, subit fortement l'influence anversoise et l'influence française. C'est de France également que lui viennent les puissants exemples du réalisme, avec les voyages de Courbet et l'exposition à Munich des *Casseurs de pierres* (1869). Bonvin se reflète dans l'art hambourgeois de Max Michael. La France de Daumier et la France de Manet confirment, au cours de deux voyages (1855, 1867), les directions suivies par Menzel.

L'art réaliste servait, si l'on peut dire, l'Allemagne du milieu du siècle. Et d'abord, plus que les exercices de pastiche, il lui apprit à peindre ; bien plus, il lui restitua ses vieux dons. Il était conforme à des aspirations anciennes et stables du génie de la race, à une sorte d'objectivité tantôt lourde, tantôt coupante, qui frappe et qu'on n'oublie pas chez les maîtres de la grande époque. Cette aptitude à doter la réalité d'un caractère si fortement concret que l'image en devient tyrannique, comme il s'éloigne du réalisme romantique et mystique que nous avons vu s'établir, sur des assises si humaines et si larges, en France et en Belgique! Toujours la Germanie eut le don de se signifier et de s'exprimer avec puissance, et c'est dans le portrait d'elle-même qu'elle a été le plus impitoyablement vraie. Elle a défini un type plastique peu noble, mais reconnaissable, une humanité solide, membrée rudement, bâtie de gros os et de chairs pesantes. Nous lisons une singulière constance organique et morale dans ces figures, où le modelé n'est pas déterminé par la fermeté de la structure, mais par des accidents pléthoriques. Que ces yeux-là se braquent sur les diversités de la vie, qu'ils soient servis par de bonnes mains de peintres, et l'art allemand atteint sa qualité forte.

Menzel. Leibl. — Ni l'ancien académisme (si pauvre dans l'école) ni la renaissance archéologique ni même le romantisme n'avaient détourné ce courant. Il subsistait toujours, mais avec obscurité. Il donne sa tonique à l'art de Chodowiecki. Il se retrouve chez les portraitistes bourgeois de la première moitié du siècle, si durs, d'une dureté de bois, mais d'un accent plus plein, plus vrai, plus allemand que les effigies sucrées et cireuses peintes à Dusseldorf. Il baigne plus rêveusement les intimistes et les paysagistes de Dresde. Il est coloré d'une mélancolie sévère dans les inoubliables planches de Rethel. On le trouve, si l'on peut dire, à l'état pur à Hambourg, et surtout à Berlin. Des réalistes documentaires comme Begas et Krüger sont on ne peut plus dépourvus de cette sympathie profonde pour la vie qu'on appelle le charme, mais ils ont les yeux terriblement clairs, ou plutôt ils regardent à travers un cristal de laboratoire, un de ces verres tristement magiques qui dépouillent et qui filtrent le réel, le nettoient de ses impuretés délicieuses et de ses fumées, le montrent sous un jour impitoyable, étincelant de froideur et morne.

Tels sont pourtant les ancêtres immédiats de Menzel (1815-1905), — mais il a de plus qu'eux ce don si rare dans son pays, ailleurs si largement départi, c'est un peintre. Il a l'esprit de la touche, comme il a l'esprit du dessin, il a le sentiment de la matière, il est coloriste. Son *Souvenir du Gymnase* doit tout, sa poésie, son éclat et son charme (car enfin, le charme y est), à de beaux moyens de peintre. D'où lui viennent-ils? D'une aptitude naturelle de son génie, — mais aussi, c'est un fait, de l'influence de Constable, dont les œuvres lui ont raffiné l'œil, lui ont enseigné la justesse optique des valeurs et lui firent découvrir, sous les croûtes rousses du paysage romantique, toutes les fraîcheurs de la lumière ; de Constable, mais surtout de la France, qui ne lui a pas seulement inspiré quelques-uns de ses meilleurs tableaux, le *Dimanche aux Tuileries*, un *Jour de semaine à Paris*, mais cette grasse vivacité du faire, cette agilité forte, cet art de sculpter les masses dans la pâte de l'ombre et la pâte de la lumière, vertus de Daumier et de Millet (le Millet de ces années-là), dont l'Allemagne était froidement dépourvue.

Mais le rare et l'exceptionnel chez Menzel, c'est l'alliance de ces qualités avec l'attention la plus méticuleuse, avec une acuité d'observation qui, libre d'esprit et caustique d'humeur, serre le détail comme dans des pinces anatomiques, avec une patience et une ingéniosité du vrai qu'aucun peintre ne porta jamais aussi loin. Elles lui permettent de dégager du passé comme du présent des physionomies d'une vraisemblance et

d'une pénétration remarquables. C'est ainsi qu'il s'attache à Frédéric II. Ce myope prodigieux, avec son sens aigu de la vie, du pittoresque de détail

Menzel. — Souvenir du Gymnase (1856). (Berlin, Galerie nationale.)

et de la familiarité de l'objet, a consacré longtemps le meilleur de son art aux miettes épisodiques du grand règne militaire. Son humour singulier, fait de minutie, de malice et de bonhomie lourde, se nuance d'une sorte de tendresse, quand il s'exerce sur la personne physique et morale de Frédéric, quand il analyse son faux air de Voltaire déguisé en tabel-

lion de campagne, ses lèvres serrées d'avare, ses habits minces. Il le chérit sans l'épargner. Avant tout, il le divulgue, il le raconte au peuple, qui aime à voir les grands dans l'intimité de leur vie domestique et qui construit la légende de ses princes avec les côtés médiocres, humains, quotidiens de leur caractère.

Son véritable domaine, c'est le spectacle du temps, c'est le Berlin bourgeois, épanoui, cossu, familial, candide, les endimanchés du Thiergarten, les wagons des départs pour la campagne, capitonnés de gros drap et de grosse chair. Et puis, vers la fin de sa vie, le savant et perspicace promeneur des Linden berlinois et des allées de Kissingen célèbre les héros de l'heure présente, les artisans de la grandeur industrielle de l'Allemagne. La manufacture de rails de Kœnigshütte, en Silésie, les forges, les ateliers qui partout s'installent inspirent son talent de 1876 à 1881. C'est la veine exploitée pour la première fois en France par Bonhommé, le peintre des usines, et qui donne en Constantin Meunier le poète de la servitude et de la grandeur du travail moderne. Mais ce chapitre de l'activité de Menzel représente-t-il l'excellent et le solide de son talent? Il est plus sagace, plus mordant et plus peintre, quand il étudie les foules badaudes et les petites scènes de la rue, quand il ramasse, comme au creux de sa main de petit homme, les féeries narquoises des bals parés et des cérémonies de cour, enfin partout et dans tous les domaines quand il dessine, de quel trait savant, vivace, large même dans l'exigu et dans le diminutif! Menzel, c'est incontestable, a la fraîcheur acerbe de la vie, et c'est la note qui manque aux adroits réalistes de Dusseldorf, encore prisonniers de la peinture de genre, des arrangements coquets et des intentions, à Knaus par exemple, au très habile Karl Spitzweg, de Munich, enfin à cet Allemand parisianisé, d'un charme aujourd'hui cruellement démodé, Heilbuth. Les vrais enfants de Menzel, enfants naturels, mais bâtards impatients de vivre, énergiquement et copieusement gais, ce sont peut-être les humoristes des journaux satiriques et, entre tous, Oberländer...

Tel est Menzel, dispersé dans la vie, toujours puissant, concis, aigu. Il a l'accent du nord, de la bourgeoisie et de la ville, le trait, la note facétieuse, cette pointe de *witz* propre aux malins de son pays. Par contre, il y a chez Leibl une sorte de passivité grave qui atteint à la grandeur. Wilhelm Leibl (1844-1900) a commencé par des œuvres enlevées, de plaisantes esquisses, d'une matière fougueuse, fouettée, qui est d'un excellent peintre (*Les Critiques*, 1868, Vienne). Et puis il s'est concentré,

calmé, durci. Dans sa belle période, il a un métier merveilleusement égal et solide, des modelés homogènes et clairs, sertis par un dessin inflexible. Il bannit définitivement de son art les sous-entendus et les déplaisantes grâces, il est exempt d'humour, de malice et de tendresse autant qu'on

Leibl. — La comtesse Rosine de Treuberg (1877). (Vienne, Galerie du XIXe siècle).

peut l'être, il regarde ses modèles avec un œil froid, clair et fier, avec une attention sans défaillance, sans abandon. Il les prend et il les dresse devant nous avec une rudesse habile, comme le gentilhomme chasseur, lourdement guêtré, qui se défile derrière un saule, parfois avec un goût charmant, comme la comtesse blasonnée de tous ses quartiers, droite dans sa jolie robe rayée, les poignets ceints de manchettes de linge (*Rosine de Treuberg*, 1877, Vienne) ; ou bien ce sont des paysans et des paysannes, dans leurs roides atours d'un autre âge, avec leurs broderies multicolores ;

compliquées, naïves, avec leur rusticité archaïque, leurs visages aux os forts, à la peau tendue. Il y a là un arrière-goût d'âpreté passée qui n'est pas médiocre. Le succès de ses débuts, sa fameuse *Cocotte* (1869),

Leibl. — Femmes à l'église (1881). (Musée de Hambourg.)

est un hommage évident à Courbet. L'influence de ce maître et de la peinture française que Leibl a connue à Paris même, à la fin du Second Empire fut décisive sur sa carrière, — mais il reste un grand peintre allemand, comme Stevens (si différent d'ailleurs) reste un grand peintre belge. Servi par d'énergiques dons de métier, il n'exerça pas peu d'influence en Allemagne. Longtemps sevrée des réalités picturales, la voici qui abonde en pâtes, avec le meilleur des nombreux disciples de Leibl,

Wilhelm Trübner; elle se délecte de la générosité du premier tableau de Liebermann, bien éloigné des lumineuses franchises qui le rendirent célèbre, les *Plumeuses d'oies* (1872), du Leibl assoupli, mais taché des noirceurs du Hongrois Munkacsy.

Vienne. La Hongrie. — Ce grand mouvement d'art ne touchait que

Cliché Musée de Budapest.

Paul Szinyei de Merse. — Le pique-nique (1873). (Musée de Budapest.)

faiblement l'Autriche : la Hongrie lui donna ce nom fameux. Dans les sujets historiques et les compositions décoratives, qu'ils aimaient à traiter avec ampleur, les peintres de Vienne étaient tributaires de Piloty et de Couture, avec les von Ramberg, les Christian Ruben, les Rahl, maîtres ou précurseurs des pasticheurs virtuoses, les Makart, les Hans Canon. Rudolf von Alt continuait avec esprit, avec finesse, la tradition de son père et celle de Waldmüller. Defregger chantait ses tyroliennes, d'une adroite rusticité sentimentale, popularisées par l'image dans toute l'Europe. Cependant, le meilleur de ces peintres, Pettenkofen, trouvait

dans la puszta hongroise un large et mélancolique domaine pour ses tableaux rustiques, pour ses épisodes de la vie militaire, mêlés avec une lumineuse justesse à la poésie de l'atmosphère et du soleil. Sans doute il fut touché par l'influence française (il vint à Paris en 1852), il avait vu auparavant les petits Hollandais de la galerie Lichtenstein, mais c'était d'abord un sensible et un délicat, entre tous les poètes de l'Autriche. Il était de ces Viennois qui portent avec eux, dans la rêverie lyrique ou dans la peinture, le raffinement d'une civilisation.

La Hongrie avait son chapitre romantique, assez varié, assez brillant, avec des peintres d'histoire commme Nicolas Barabas, comme Madarasz, représentant du style Delaroche (*Douleur d'Elisabeth Hunyadi*, peint à Paris, 1859, Budapest), avec les esquisses de Szekely, pleines de qualités puissantes, enfin avec les dons séduisants de Zichy, dessinateur et vignettiste plus que peintre, connu et apprécié en Russie. Mais le goût de l' « art vivant » modifia profondément cette poétique. Il inspirait des maîtres d'une réputation inégale. Le plus remarquable est sans doute Szinyei, dont l'histoire n'est pas sans tristesse. Ses premières expositions à Munich furent accueillies sans succès. Pendant des années il cessa de peindre, puis s'y reprit, plus faible et plus anecdotique que jadis, mais d'une touche habile et légère. Ses œuvres plus anciennes montrent un mordant et une poésie de caractère dans l'interprétation du moderne qui le placent non loin de nos maîtres de 1863, Bazille par exemple, et non loin de la période moyenne de Leibl, mais avec une palette plus vive, et riche en accords inédits (*La Dame en violet*, Budapest). Son œuvre la plus connue, et d'abord la plus discutée (*Le pique-nique*, 1873, Budapest), nous charme aujourd'hui par le modernisme d'une composition imprévue et vraie, par le bouquet des tons, d'une fraîcheur qui va jusqu'à l'acide. Il ne semble pas qu'il ait connu Manet. Il y a là, non pas influence, mais accord, et c'est remarquable. Mais son contemporain, Ladislas de Pal, paysagiste d'une fougue sombre et violente, plein de belles divinations et de hantises cachées, avait travaillé à Barbizon. La Hongrie abonde en personnalités attachantes, en rêveurs singuliers.

Rien de semblable chez Munkacsy (1844-1900), mais de vastes intentions appuyées de matérialité dense, une Hongrie brute et mystique et, avec les moyens les plus pesants du réalisme, d'immenses et sensationnelles prédications évangéliques. Certes, c'était un vaillant brasseur de matière, un expert en clair-obscur mélodramatique, mais le moins sensible des peintres. Un oratorio sombre et ronflant qui ne manque pas

d'une théâtrale grandeur, le *Christ devant Pilate*, fut solennellement présenté à Paris dans une salle disposée en chapelle, tandis qu'un orchestre, dissimulé derrière des draperies, ajoutait au fracas assez vulgaire de l'œuvre une musicalité religieuse en mineur qui, précisément, lui manque. C'était au temps où brillait la peinture de « tempérament », avec ses grosses fougues et son abus des noirs. La belle eau-forte de

Cliche Musée de Budapest.

Munkacsy. — Les rôdeurs de nuit. (Musée de Budapest.)

Waltner transpose dans un ordre plus élevé, plus riche en valeurs rares, cette grande page ambitieuse, pleine de talent d'ailleurs, moins prenante que les scènes hongroises du même auteur. Par la matière et par l'effet, mais avec plus de dépense et plus de lourdeur, Munkacsy se rattache à Courbet et à Ribot. Par le sentiment, il se rapproche des réalistes mystiques, ses contemporains, en Russie.

Le réalisme mystique en Russie. — Le grand malaise russe du XIXe siècle a ses peintres dans la génération de 1860. Ils sont réalistes, et c'est là leur intérêt et leur mérite, parce qu'ils ont l'ardeur de la vie, parce que les formules idéalistes ou romantiques leur paraissent égale-

ment creuses, mais aussi parce qu'ils voient dans l'image de la réalité vulgaire, aggravée de misère et de laideur, une utile protestation contre le luxe d'une beauté vide, oisive, apathique, contre la paix artificielle et les fausses voluptés des régions supérieures, parce qu'il exprime avec plus d'énergie l'effrayante tristesse des régions basses, avec plus d'accent et de force les élans de la foi religieuse et de la foi sociale. La réalité ne leur est pas objective, mais mystique, elle emprisonne le divin, c'est-à-dire l'éternelle angoisse de l'homme. Dans les souillures des bas-fonds resplendit la charité. Dans l'équipement du soldat, exactement armé de tout ce qu'il faut pour tuer, dans la prière du prêtre qui dit la messe des morts au-dessus d'un champ de bataille gorgé d'ossements, il y a l'horreur et la rédemption de la guerre. Le métallurgiste nu, cloué à la potence, avec son torse étique, ses membres minces, sa chair dévorée de fièvre, c'est le Pauvre, c'est le Christ. L'art réduit à lui-même n'est qu'une fiction aveugle, une expression plus ou moins raffinée de la bestialité. Pour l'animer, il lui faut la puissance du Verbe, et le Verbe est charité. Après la longue compression du règne de Nicolas Ier et les espérances que firent naître les débuts libéraux de son successeur, toutes ces idées, fortes et confuses, animent les passions de l'intelligence dans une élite ardente et rêveuse, travaillée par des aspirations indéfinies, sans cesse penchée sur le mystère de l'homme et, lorsqu'elle en vient enfin au nihilisme, toujours profondément religieuse et fidèle avec exaltation à la Sainte Russie. Au fond, et c'est là leur noblesse, sous un régime mongol, aux confins de l'Asie, d'éternels romantiques, avec une étonnante réserve d'humanité.

Ce génie inquiet et profond a inspiré des écrivains admirables, une grande renaissance spirituelle, mais non pas des peintres de premier ordre. Ils ont l'ardeur de la liberté, l'appétit du vrai, l'énergie des passions, plus qu'un riche sentiment de leur art. Leur esthétique a été (partiellement) formulée par Tchernychevski dès 1865, dans son essai sur les Rapports du beau et de la réalité. Le réel est plus beau que la fiction ; l'art n'est pas sa propre fin, mais un moyen d'éducation et d'émancipation. Il doit s'adresser à la grande foule russe et la « servir ». Le centre d'action tend à passer de Pétersbourg à Moscou. L'influence française décline. Les institutions officielles perdent leur prestige et même leur autorité. Les jeunes artistes se révoltent contre l'Académie (1863), et c'est sans doute un fait unique dans l'histoire de la peinture qu'une émeute de prix de Rome ; ils fondent la société des Expositions ambulantes, groupe d'avant-garde, mais la plupart d'entre eux restent atta-

chés à une technique pauvre. C'est du moins le cas pour Perov et pour Verestchaguine, ce dernier universellement connu pour avoir dressé la peinture militaire contre la guerre, pour avoir accumulé dans ses scènes d'ambulance et de massacre toute l'horreur du charnier, avec une admirable ardeur évangélique, avec l'optique d'un correspondant d'illustré, qui aurait appris à peindre chez Gérôme. Perov, son aîné (1833-1882), avait commencé par étudier à Paris, où il connut les œuvres de Courbet

Cliché Musée de Budapest.

Ladislas de Pal. — Lisière de forêt. (Musée de Budapest.)

et admira celles de Meissonier. Il peignait alors ses *Mendiants sur le boulevard*, ses *Chiffonniers parisiens*, son *Paysan français*. Et puis il fut saisi par la nostalgie de sa Russie. Il y revint continuer Fedotov, mais avec un sentiment plus âpre. Il a bien vu le comique effrayant de la vie rustique, l'ivresse funèbre des popes aux cheveux dans le cou, les processions chancelantes qui errent entre les maisons de bois, mais sa peinture est plus malingre encore que ses modèles.

Il était naturel qu'un mouvement comme celui des Ambulants renouvelât la peinture religieuse. Tantôt elle est fidèle à l'esprit de Tchernychevski, avec Kramskoï, par exemple, dont le *Christ au désert* est l'œuvre la plus célèbre ; tantôt elle revient au passé du génie russe, elle donne

alors Vasnetsov, décorateur byzantinisant de Saint-Vladimir de Kiev. A partir de 1880, Nicolas Gay (1831-1894) subit l'influence de Tolstoï, et son art est peut-être l'expression la plus complète et la plus fidèle dans la peinture religieuse de la pensée de Tchernychevski alliée à celle du maître de Yasnaïa-Poliana, avec son Évangile loqueteux, brûlant de fièvre, son Golgotha de chantier, son Christ vraiment mort, qui s'affaisse et s'agenouille dans le vide, retenu par les clous des mains et par les clous des pieds. Les peintres d'histoire, les peintres d'anecdotes ne manquaient pas, et tous étaient touchés de la même ferveur. Jarochenko montrait les bons forçats en train de nourrir les petits oiseaux, Nesterov les pèlerins errants et les apôtres de grand chemin, le Sibérien Sourikov, la déportation d'une boïarine vieille-croyante qui refuse de se soumettre et d'abjurer, la Morosova.

Répine a les épaules larges, le souffle puissant, la brosse audacieuse, le goût incertain et l'affirmation décisive. Il met Klimt et Böcklin bien au-dessus de Degas. Mais avec ses faiblesses et ses étonnantes vulgarités, il communique à la peinture russe son humanité robuste et sa fraîcheur vitale. Il tient encore à Perov par le goût du sujet, par un choix de silhouettes, par cette note indéfinissable qui ne se rencontre qu'en Russie et qui allie le comique au mysticisme. Mais il le devance par l'ampleur des poumons, par une dépense d'énergie parfois trop manifeste. C'est un athlète, c'est un homme des foules : il les draine, il les groupe, il en détache les reliefs essentiels, les visages qui crient, les mains tendues, avec une espèce de puissance panoramique. Il brasse les pêle-mêle de la foi, — la *Procession*, par exemple, — comme quelqu'un qui s'y est plongé, entre le gendarme à cheval, roide, la poitrine bombée, les fonctionnaires de district, les popes broussailleux, la cohue des pauvres, des innocents, des prophètes de grande route, derrière le reliquaire chevelu de guirlandes, balancé par l'ivresse des porteurs. Tout cela au grand air, sous une lumière crue et brillante qui insiste sur les modelés, qui appuie sur les évidences et n'en déguise aucune. On voudrait plus d'enveloppe, plus de recul, une détente : mais les mille visages passent, s'avancent, grandissent à nos yeux et s'emparent de notre attention. Répine sculpte en quelque sorte et impose avec la même puissance concrète d'autres épisodes énergiques de la vie russe, le *Retour du déporté*, l'*Arrestation du nihiliste*. Tout cela est, hélas, bien voisin de l'image. Son meilleur tableau est probablement celui qui le mit en lumière, les *Haleurs de la Volga* (1870), qui font vraiment un beau bloc.

Il sait prendre où il faut, construire comme il convient et de main d'ouvrier, parler pour être entendu. C'est un habile homme, mais c'est un homme. Rien ne s'oppose plus catégoriquement à l'école de Brullov. Cette vigueur, cet art d'extraire, presque de force, la personnalité se

Répine. — Les haleurs de la Volga (1870).

retrouvent dans ses portraits, dans des pochades concises, comme le Tolstoï, assis, en train d'écrire, devant un petit bureau à balustres. Entre cette aquarelle et les aquarelles de Brullov (*M. et Mme Olénine*, dans un paysage romain, parmi des chapiteaux et des reliefs), les portraits brillantés, distingués, savants de Tropinine, les nerveux petits crayons dessinés, caressés par Kiprenski avec une ferveur, un accent presque ingresques, il y a non seulement l'espace de deux générations, mais l'antagonisme de deux mondes.

LIVRE SECOND

LE CRÉPUSCULE DU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

LE ROMANTISME SECOND EMPIRE

Courbet, Millet, Daumier et leurs amis, ainsi que les paysagistes de Fontainebleau, travaillant sous le Second Empire, ne lui appartiennent pourtant pas. Ils restent fidèles aux passions d'idées et aux élans de leur jeunesse. Leur sentiment de l'humanité est conforme aux aspirations des années quarante. Ils sont pleins d'une forte sève qui leur vient de racines profondes. La plupart d'entre eux mènent une existence retirée. Mais la société française, sous le règne de Napoléon III, a eu son art, conforme à son idéal particulier, aux conditions de la vie, à la nouveauté des institutions. Le génie de Paris, dans ce qu'il a de brillant et d'instable, s'exprime dans des œuvres que la vogue porte aux nues et que la vogue abandonne. Il y a là tout un milieu, et presque un style, dont nous avons vu survivre les représentants et les caractères jusqu'aux dernières années du siècle.

Le coup d'état et ses conséquences n'ont pas modifié l'équilibre des classes, mais le Second Empire a fait plus que de donner une certaine couleur à la vie parisienne. Il a installé aux honneurs, dans les puissances de l'argent, dans l'aisance et l'éclat de la mondanité des éléments nouveaux, disparates et brillants. Il est l'œuvre de quelques aventuriers spirituels et volontaires, longtemps impatients de leur obscurité, mêlés à des fanatiques. Leur revanche sur la misère, l'exil et le cachot, ce fut peut-être moins l'autorité d'un pouvoir discrétionnaire que la splendeur d'une vie magnifique. Ils en firent partager le goût et l'ivresse à la France, lasse

de tant d'agitations stériles et de renversements. Paris devint pour eux un extraordinaire théâtre où ils jouèrent, sous les yeux du monde, les hommes d'état de Balzac. Il ne faut pas chercher loin leur ancètre : ce n'est pas Daru ou Beugnot, mais Rastignac. Dans les jours gris de

Cliche Bulloz.

Meissonier. — Blanchisseuses à Antibes. (Musée du Louvre.)

l'orléanisme, dans la médiocrité d'une vie serrée et toute bourgeoise, la Comédie Humaine avait dressé l'éclatant tableau, non de la vérité contemporaine, mais de la vérité du lendemain. C'est la préface du Second Empire, le miroir de ses élégances, la ressource de ses Machiavels. Tous les La Palférine en disponibilité, devenus les maîtres ou tout au moins hommes en place, firent du Paris de Louis-Philippe, aéré par les démolisseurs, élargi d'hôtels et de palais dans les quartiers de l'ouest, l'impé-

riale cité des plaisirs. Là dessous, la plus solide armature bourgeoise, dominée par les Nucingen et les du Tillet du moment, étayés de saint-simoniens ralliés, et l'abondance de l'argent, décuplée par la spéculation, par la bâtisse, par les chemins de fer; le goût de la dépense et du grand, mais sans choix, un éclectisme de parvenus qui associe vaille que vaille le style pompéien, la Renaissance de la Loire, les meubles de Boule copiés dans ce qu'ils ont de lourdement somptueux, et la rocaille, une alliance du théâtral et du cossu, la profusion des riches étoffes, les soieries lyonnaises, les satins bouton d'or, bleu de ciel, groseille. De la vie de club à la vie de café, les mêmes dehors de faste, le même tapage, l'insolence et la publicité des filles. Entre les Tuileries, éblouissantes d'épaules nues, de bijoux et de toilettes, et le perron de Tortoni où siègent les blagueurs cyniques de la mascarade parisienne, va et vient un monde interlope dont le plaisir est la grande affaire, pour lequel l'argent ne compte pas et qui, comme à Venise au XVIIIe siècle, entend s'amuser à tout prix. C'est là que la province du Cabinet des Antiques vient fondre ses ressources et s'éteindre dans une bohème amère, après quelques mois de vie inimitable. Les Coralie et les Alphonsine font et défont les Rubempré et les Nathan, mais, moins nomades et moins aventureuses que naguère, elles se font bâtir, comme la Païva, de solides palais, célébrés par les poètes. C'est un de ces intervalles de détente qui succèdent dans la vie des peuples aux périodes d'inquiétude et d'ardeur. Le scepticisme, le détachement des fortes disciplines, le goût du plaisir, le malaise d'une prospérité rapide caractérisent la vie de société et se font sentir dans l'art qu'elle inspire.

L'action du souverain, des cercles de la cour, de l'administration des Beaux-Arts fut plutôt libérale. On avait besoin d'un art d'empire : mais il fut plus parisien qu'impérial. On accueillait avec faveur ce qui, dans le bric-à-brac de l'antiquité romaine comme dans la résurrection érudite des Commentaires de César, reportait la pensée aux souvenirs des temps d'Auguste, par l'artifice d'un Pompéi anecdotique et familier, aussi peu classique que les comédies à l'antique d'Émile Augier. Dans un règne militaire, la peinture de batailles allait aux nues et, toujours chère au public, rajeunissait l'extrême popularité d'Horace Vernet, voltigeur éternel, monnayé en une foule de peintres troupiers, ses imitateurs. Avec la prétention de continuer les grands directeurs, Denon, Forbin, M. de Nieuwerkerke était un habile homme, assez éclairé, utile au régime par un juste discernement des valeurs, et dans l'opposition même, où il allait les cher-

cher pour leur offrir, parfois sans succès, de tardifs honneurs. Les soirées du Louvre jetaient de l'éclat sur la surintendance. A Auteuil, à Saint-Gratien, la princesse Mathilde accueillait les indépendants de la pensée : amateur d'art, peintre elle-même, elle restait fidèle à l'enseignement d'Eugène Giraud, elle copiait les maîtres au pastel où à l'aquarelle. « La princesse Mathilde, écrivait Arsène Houssaye, a triomphé de Rembrandt l'an dernier; elle vient de vaincre Velasquez. » De ce côté, aucune action profonde, mais des loisirs aimablement occupés.

Les faits les plus notoires à l'actif du régime, l'Exposition universelle de 1855, la réforme de l'École des beaux-arts, enfin l'ouverture d'un Salon des refusés exercent-ils une action profonde sur l'histoire de la peinture? L'Exposition est considérable. Elle groupe pour la première fois dans leur ampleur les écoles européennes de la première moitié du XIXe siècle, elle permet de les confronter, elle est pour chacune d'elles l'occasion de faire des comparaisons utiles et pour l'école française en particulier un magnifique examen de conscience. La réforme de l'École par Viollet-le-Duc diminue l'Institut, anéantit l'enseignement donné par ses membres, crée une sorte de libéralisme officiel et d'éclectisme d'état qui sont appelés à peser longtemps sur la peinture des Salons. Enfin l'ouverture de l'exposition des refusés est une manière d'appel au peuple, invoqué en sens contraire par les bannis et par les bannisseurs : il met en lumière pour peu d'instants les tentatives profondes et cachées des peintres indépendants, opposées à la fois à la tradition académique, aux compromis d'école et aux faciles triomphes de la vogue. A travers ces nouveautés dans les institutions, on discerne les états de la peinture française. Le romantisme vieillit avec solennité autour d'Ingres et de Delacroix, dieux lointains, l'un glorifié vivant, accablé d'honneurs officiels, l'autre solitairement illustre; il survit par ses miettes, par ses formes anecdotiques, par un XVIIIe siècle de soubrettes et de financiers, mais aussi par la verve imaginative des illustrateurs, par la rêverie orientale, par les dons rares de quelques coloristes. Le réalisme agit en sous-œuvre sur des isolés, sur des réfléchis qui préparent silencieusement les disciplines de la peinture moderne. Entre ces deux termes, un art fait pour la société du Second Empire et porté par elle, un art aimable, brillant, aisément lisible, qui fait son profit tour à tour de l'imagerie romantique et du néo-classicisme de boudoir, une peinture habilement et abondamment décorative et, à travers tout cela, les débuts d'un académisme nouveau, une plastique faite du faux-goût de l'époque et des grâces fringantes de la Parisienne.

Le crépuscule du romantisme. La vogue du XVIIIe siècle. — Le romantisme n'est pas mort le deux décembre, il se soutient par l'éclat des grands noms, par le nombre et par la qualité des œuvres. L'Exposition de 1855 consacre ses gloires. Mais il est déjà un fait du passé, la faveur publique lui est même dangereuse, parce qu'elle tend à l'amincir et à le rendre vulgaire. Il appartient à un ordre qui ne se déploie et ne se maintient que dans l'opposition et dans les batailles, ou bien encore dans les recueillements de la solitude. Exploité par Rittner et Goupil, il fait des concessions à la badauderie parisienne; accaparé par l'enseignement d'état, il dépérit. C'est par l'historiette qu'il séduit, son ivresse profonde déconcerte. L'esprit de Paris s'est nuancé de scepticisme moral en même temps que de scepticisme politique. Les chevaleries font sourire. Il faut être isolé sur le rocher de Guernesey pour songer à traduire Skakespeare. Le culte du moyen âge n'est plus entretenu que par l'archéologie.

Le romantisme est donc continué par deux sortes d'artistes : ceux qui s'adressent au public, qui veulent lui plaire par l'anecdote à costumes : ceux qui s'obstinent dans de beaux songes ésotériques et qui, ayant rompu avec le siècle, s'abandonnent aux plus somptueux délires ou aux méandres du mysticisme. Les premiers l'émiettent en images, les seconds le consument en feux d'artifice ou l'embaument dans des aromates. L'époque a le goût, non des inspirations sublimes, mais des gentillesses, d'un pittoresque de manière, et surtout d'une certaine image des grâces de la vieille France, un XVIIIe siècle arrangé, qui prétend faire revivre l'esprit, la volupté, le libertinage d'autrefois, pleins de feu sous les pinceaux de nos vieux maîtres. C'est l'apogée du style Pompadour. J'ai dit les commencements de cette résurrection, sous les lambris de la rue du Doyenné, chez Gérard de Nerval, parmi les songes de la Bohème Galante : les maîtres qui l'ont achevée, avec les plus beaux dons divinatoires du poète et de l'historien, ce ne sont pas des peintres, mais des écrivains, les Goncourt. Au moment où ils commencent à publier leurs beaux livres, les Wattier, les Giraud, les Baron, les Compte-Calix, les Chavet multiplient avec une impersonnelle habileté les scènes de mousquetaires, de gardes-françaises, de talons rouges, de favorites et de filles d'opéra, dans des décors de cabinet particulier. Tassaert, s'arrachant à la peinture d'histoire, les rejoint, les dépasse et les fait oublier : il a la chaleur vraie et l'audace de la volupté et même, mais avec plus de matière, la belle verve de métier des maîtres qu'il continue sans les pasticher. Il

déshabille vivement les filles de leurs atours de figurantes et il les jette pâmées dans les brûlantes alcôves ou sur les gazons foulés de Fragonard. Charles Chaplin (1825-1891), bien loin derrière lui, ne retient que les

Ziem. — Ville d'Italie, aquarelle.

minois, les agaceries, les tendres regrets, peints dans l'irritante fraîcheur d'un émail anglais, avec des rehauts de fard, des blancs liquides, des roses faux, et parfois avec d'assez belles coulées laiteuses. Mais l'obsession du mondain et du joli gâte le talent vrai de ce vaniteux, qui se croyait et se disait de bonne foi le meilleur ou plutôt le seul peintre de son

temps. Les débuts de Faustin Besson, favori de l'impératrice, sont plus près du romantisme : ses *Jeunesses de Grétry* ou de *Lantara* voisinent avec Roqueplan, sa *Rosine* a de la grâce. Son œuvre de décorateur a péri avec les Tuileries et Saint-Cloud : on y voyait Flore, Zéphyre et les Amours, dans la plus aimable, la plus fondante galanterie de tons.

Meissonier. Les Militaires. — Meissonier (1815-1890) fut longtemps le roi de cet artificiel XVIIIe siècle où il mit plus de familiarité, plus de verve, et aussi plus d'observation, dans des compositions exiguës, savamment établies, peintes d'un pinceau habile et précieux. Il reste le plus curieux exemple de cet émiettement et de ce desséchement du romantisme qui sont un des traits de l'époque. Fils d'une miniaturiste, né à Lyon, mais sans aucune trace du génie de sa ville, c'était un petit homme cambré dans l'orgueil le plus despotique. Il s'était fait connaître par de bonnes illustrations, bien dessinées, semées dans la librairie romantique, où elles se distinguent des autres par l'aisance et la fermeté du crayon, par la pauvreté de la fantaisie, par l'étriqué de l'imagination. Le public du romantisme attendait depuis longtemps son Terbourg, les critiques décernaient gratuitement les noms des plus fameux maîtres de Leyde aux peintres du groupe Roqueplan : on crut avoir en Meissonier un Hollandais à la Française, un exécutant de la qualité de ces délicieux artistes, un génie tempéré, reposant, spirituel, poète aussi par des dessous d'intention et par la familiarité émue. Et il est vrai qu'il y a d'adroits mérites, un grand savoir, dans les *Contes Rémois*, comme dans les tableautins des débuts, les *Bourgeois flamands* (1834, collection Wallace), les *Joueurs d'échecs* (1836), le *Liseur* (1840), la *Partie d'échecs* (1841), avec une attention rare et soutenue, portée sur la vérité de chaque détail, ne laissant rien au hasard. A une époque toute pleine de la passion du rétrospectif, mais qui invente parfois et peint de verve le décor et l'accessoire, sans trop y regarder, pourvu qu'ils soient suggestifs, Meissonier est un antiquaire exigeant, et non seulement des meubles ou des habits, mais de l'homme même. Il a su voir, dans leur milieu vrai, et même dans leur atmosphère morale, les gens qui bougent peu, les amateurs d'autrefois, les collectionneurs d'estampes, les joueurs de flûte, les liseurs au milieu de leurs tentures douillettes, de leurs meubles délicats et solides, de leur petit trésor intime caressé par le demi-jour. Mais il eut tort de se mêler aux bravi et aux spadassins : ses embuscades, ses scènes de violence et de défi sont d'un sen-

timent faux, d'une exécution pénible. L'artifice de la pose, qui se sent peu chez l'homme assis, éclate chez l'homme en mouvement, figé sur la table à modèle dans une arbitraire véhémence, et copié patiemment.

Pourtant il aspirait à sortir de l'anecdote et à devenir peintre d'his-

Cliché Heirieis.

Monticelli. — La charrette de foin. (Marseille, collection P. Lagrange.)

toire. Il vit l'épopée napoléonienne à travers la loupe de Mme Jacotot et peignit, non des batailles, mais des revues d'habillement. Rien n'échappe à cet œil terrible, qui ne veut pas choisir, à cette main, incapable de consentir des sacrifices. Il reconstruit l'armée pièce à pièce, avec le plus étrange fétichisme vestimentaire. Il donne la même importance à tout. La précision des harnachements, des boucles, des dragonnes, des pattes

d'épaulette est d'autant plus obsédante qu'elle s'exerce dans le minuscule; on lit le numéro des régiments ; on reconnaît les modèles d'ordonnance, recueillis, triés, copiés par un amateur exalté, doublé d'un myope suraigu et d'un bonapartiste enfantin. Aucun sentiment de l'heure, de l'atmosphère, du rapport des choses entre elles dans ce milieu fluide et mouvant qu'est l'espace. C'est la guerre sous la machine pneumatique, la guerre congelée par un froid de laboratoire, dans une nature artificiellement reconstruite, des champs fabriqués avec des débris d'herbier, une neige et une boue bien dosées, sur une planchette où l'artiste a fait passer les roues d'un petit canon jouet, pour le tracé des ornières. De là, une écrasante monotonie de métier, la dureté de touche d'un travail de morceaux qui faisait dire à Degas, à propos des *Cuirassiers de 1805* (Chantilly) : « Tout est en fer, sauf les cuirasses. » Cette facture annule l'effet dramatique du *1814*, où l'on devine pourtant, sous ces dehors accablants, une assez belle amertume. Le *Napoléon III à Solférino* (Louvre) est plus aéré, plus alerte, mais l'infiniment petit de la vérité physionomique et du détail d'équipement tourne au paradoxe. C'est ainsi que la peinture de la guerre devient la peinture militaire.

Dans cet ordre d'idées, on cite encore, moins savants, et de beaucoup, Pils (surtout ses aquarelles, musée Carnavalet), Protais, le peintre des chasseurs à pied, Yvon, malgré son insignifiance, groupe que domine, au lendemain de la guerre, ce franc-tireur assez crâne, Alphonse de Neuville. John Lewis Brown fut un savant et brillant amateur de chevaux, avec des qualités de coloriste clair et de paysagiste. Dans l'ombre d'une existence obscure et trop tôt interrompue, Guillaume Régamey (1837-1875) peint de vrais soldats, avec une puissance de sentiment et une largeur de touche qui font penser à Géricault : il n'appartient pas au brillant et futile état-major du Second Empire, mais par des dons éminents comme par les disciplines de son maître Lecoq de Boisbaudran, aux commencements de la peinture moderne. Rien ne s'oppose plus fortement à la brillante sécheresse de Meissonier, à sa vision petite, à son mince génie et, pour tout dire, à son étroitesse de cœur que cet art simple et dru, populaire, humain (*Tambours des grenadiers de la garde*, Pau).

Les illustrateurs. Doré. — La vogue de Meissonier sous le Second Empire montre quels modèles et quels bibelots les favoris du public avaient retenus de la grande ferveur pittoresque et comment ils figeaient

en anecdotes les belles rêveries rétrospectives de naguère. La fantaisie et l'imagination sont-elles donc mortes? Ce n'est pas toujours dans la peinture même qu'il faut chercher alors les dons royaux du romantisme. Ils survivent dans l'illustration, ils s'y répandent à pleine page, avec une sorte de fièvre égale à l'ardeur des plus belles années. Le XVIIIe siècle des Giraud et de Chaplin est monotone et sans esprit, à côté des

Fromentin. — Le Khamsin (1865).

vignettes, d'une verve si française, d'Édouard de Beaumont. La rêverie de Chifflard rejoint, dans des pages mélancoliques et mystérieuses, la rêverie des *Travailleurs de la mer*. Gustave Brion, peintre de l'Alsace laborieuse, romanesque et familière, comme Jundt et Charles Marchal, mêle un accent d'épopée à la peinture de la vie contemporaine dans les *Misérables*. On dirait que le génie d'Hugo, rayonnant et nocturne, enfante toute une école de peintres en blanc et noir pour interpréter ses songes et qu'il est encore, vieillard marin, l'éternel enchanteur du

romantisme. A leurs œuvres il ajoute les siennes propres, des paysages d'ombres errantes, des infinités et des énormités concentrées dans un petit espace, vastes comme la mer et comme l'exil. Gustave Doré (1833-1883) est un bon gros garçon aux joues roses, un peu vulgaire, qu'on voit parfois sur les plages à la mode : mais prenez garde qu'il porte un monde en lui. Un monde fantastique, qui se hâte de naître, qui remplit la page, qui fourmille, avec un furieux délire. Toute matière lui est bonne, et que n'a-t-il pas touché? Mais il a commencé par Rabelais et par Balzac, — le Balzac des *Contes drôlatiques*, un Rabelais populaire en deux tomes in-8, imprimé avec des têtes de clous et préfacé par Pierre Dupont. L'énorme éclat de rire du XVIe siècle y galvanise un moyen âge de heaumes, de cuirasses, de brassards et de cuissards, dans des villes en spirale, coiffées de clochers, gluantes d'ombre, crépitantes de lumière, où cheminent des maritornes, des chanoines à bedaine, d'honnestes dames au gentil corsage, aux œillades coulantes et coiffées de monuments de linge. Doré, c'est le romantisme gai, c'est l'humour dans le fantastique, c'est le trop-plein des vieux songes d'hier qui remontent précipitamment et tumultueusement à la lumière, et qui se démènent en cabrioles, s'esclaffent, grimacent pour se faire accepter encore. Il a bien vu l'Espagne, l'Espagne des romances et l'Espagne des muletiers. Il a eu l'ambition des textes immortels, il s'y est parfois glacé, en compliquant sa technique de ressources trop savantes, ingénieusement et dangereusement transposées pour la librairie de luxe par les peignes du graveur Pisan. Même alors, il reste maladivement riche. Je ne dis rien de sa peinture, encore qu'il ait parfois tenté avec bonheur les paysages de montagnes (Grenoble); j'ai vu de lui en Hollande, au musée d'Arnhem, un tailleur d'images suspendu dans les airs, au flanc d'une cathédrale, et conseillé par les anges... Mais son crayon, ce crayon qui court, qui fait naître sous nos yeux la guenille et le visage, l'arbre et le bandit, les mules et le carrosse, les bêtes, les gens, les plaines, les forêts, les mers, le ciel, Sancho, Pantagruel, Panurge, Dante et Dieu le père, est un des plus formidables instruments de divulgation qu'on ait jamais vus et la dernière baguette magique du romantisme.

Les Orientalistes. — Fidèles aux mêmes ardeurs, mais peintres, et généreusement, il restait de beaux coloristes, les uns charmés par les trésors un peu suspects d'un Orient de pacotille, les autres perdus dans des rêveries plus lointaines et plus belles. On doit mettre à part Alfred

Dehodencq (1822-1882) et son Espagne cuite, son Maroc féodal, ses étranges frénésies tristes qui, sur des dessous chauds, font vibrer de puissants et rares accords, Dehodencq, qui tient captive dans une pâte prestigieuse une parcelle du génie de Delacroix, — âme mélancolique et haute, dans une époque de brillants plaisirs, et que rongea l'amertume d'espoirs déçus. Eugène Fromentin (1820-1876) est un gentilhomme accompli, le grand romancier d'un seul livre, un incomparable connaisseur des techniques anciennes. Il fut l'hôte de la tente nomade, il s'éveilla

P. Guigou. — Paysage de Provence. (Musée du Luxembourg.)

dans des aubes d'argent, devant la morne splendeur des déserts : ses brillants récits de voyage, écrits avec la pureté la plus colorée, portent jusqu'à nous le souvenir d'une Algérie encore jeune et neuve, d'une *Fête arabe* aristocratique et sauvage. Sa peinture est fine, vive, savante, d'un ton frais et chantant : elle a de la beauté, quand elle conserve le gras de l'esquisse et l'énergie fondante d'une structure de touches ; il lui arrive même de saisir la force pathétique des grands déchaînements de la nature dans les solitudes, des fatalités sans merci qui pèsent sur l'homme (le *Simoun*, la *Soif*, Bruxelles). L'extrême élégance de la vision et du métier raffine ces chevaleries barbares (*Chasse au faucon*, Chantilly). De vingt années plus jeune, avec un moindre talent,

Guillaumet (1840-1887) est doué d'une violence plus sèche et plus crue : ses Laghouat sableux, aux maisons de pisé, aux rues envahies par le moutonnement des dunes, ses moricaudes tatouées, aux beaux bras minces, aux yeux de bête, accroupies devant de petits métiers millénaires, ont une sorte d'âcreté que ne dessert pas toujours un métier mince. Félix Ziem, Beaunois de sang cosaque, arbora sur sa tartane le pavillon de la Venise romantique et, debout entre le ciel et la mer, sur un fond de palais roses, se mit à jongler avec le soleil. Ses commencements annonçaient un beau rêveur, un pirate doré de la Méditerranée. Il avait le sens des effets calmes et des splendeurs rayonnantes, le don graphique, à bout de pinceau, des aquarellistes romantiques et, mieux encore, l'éblouissement sacré devant les paradis de lumière. Mais il finit par succomber sous sa virtuosité, aboutit à une vision d'image, à des effets de manière, ponctués, zébrés, tachés, salis de virgules et de pichenettes qui font détonner sur la toile un feu d'artifice affaibli de tons crus, de tons frais, de roses, de jaunes, de laques fines, de verts véronèse, de cobalts, toute une palette de peintre de fleurs. On peut voir au Petit Palais, mêlée à quelques bonnes toiles, toute la décadence de ce beau Bourguignon, lâché dans les vignes du Sultan et médiocrement ivre. Joyant, mort au début du Second Empire, avait peut-être plus de finesse, et il était profondément peintre, lui aussi, ce Dufeu, Turc d'origine, qui peignit tour à tour Constantinople dans une buée rousse, Venise dans des gris d'argent, Marseille coloré, calciné, vibrant. Tels sont les grands noms d'une école à laquelle appartiennent aussi Léon Belly, Berchère et le délicat Tournemine, — école née de l'exotisme romantique et qui en prolonge la lueur, vogue confirmée par notre politique méditerranéenne et par les guerres d'Afrique.

Les peintres de Marseille. Monticelli. — Marseille était alors patrie de peintres singuliers, Marseille concentrait dans le plus beau chaos harmonique, les rayons exaltés d'un soleil multicolore, l'admirable orgie de Monticelli (1824-1886). Elle ne doit pas nous cacher la richesse et la diversité de l'école, avec l'éloquente âpreté de Loubon et cette dernière confidence des mélancolies de Claude, l'art d'Auguste Aiguier. Chez Paul Guigou, mort avant l'âge, il y a le caillou du terroir, la grisaille de l'olivier, la noirceur des cyprès et des pins sous un ciel transparent et surtout, avec une matière vigoureuse et sobre, la poésie d'un grand dessin. En Monticelli se combinent audacieusement la féerie de Diaz,

décuplée en intensité et en mystère, l'ivresse de la couleur, fouettée, triturée, coulante, massée, pétillante, tantôt saisie et maçonnée au couteau, tantôt ramassée, travaillée en conglomérats poudroyants par les coups réguliers, les tapotements d'une brosse petite, ronde et courte,

Cliche Bulloz.

Gustave Ricard. — Portrait de jeune fille. (Musée de Lyon.)

le délire d'un chatoyant exotisme, l'aventure méditerranéenne. Dans les décombres du romantisme, les peintres de sujets avaient ramassé l'anecdote et la vignette : Monticelli s'empare de l'héroïsme du ton, de la magnificence des matières, des méandres de la fantaisie. Il est le continuateur de la grande tradition lyrique et pittoresque de 1830, mais sans malaise d'âme, sans dessous d'inquiétude, sans littérature. Il s'abandonne à la joie, il peint comme on respire, ébloui de voir renaître sous ses mains

d'enchanteur un monde veiné de métaux rares et qui suinte de toutes parts les émaux fondus, un univers diapré, irisé, mais solide, et qui ne s'esquive pas dans les brumes impondérables du songe, malgré le mariage des formes entre elles et les passages de la lumière à travers toute chose vivante. Monticelli est l'expression dernière, et la plus désintéressée, du romantisme : mais il le malaxe, il le transmute, il le rompt aux audaces du métier moderne. Longtemps très pauvre, à peine pris au sérieux, sauf par les vrais peintres, il a multiplié pour vivre les compositions faciles, étincelants débris d'un astre charmant, encore en pleine fusion de ses richesses, qu'il vendait dix francs à la terrasse des cafés de sa Carthage natale. Son admirable portrait de femme de Lyon, de la matière la plus belle et la plus stable, sous l'énergique rocaille du faire, atteste en lui un grand artiste.

Le romantisme finissant donnait alors, dans une atmosphère plus ombreuse, dorée par un soleil moins chaud et venant, semblait-il, du fond des siècles, à travers les salles silencieuses des musées, d'autres beaux portraits, ceux d'un compatriote de Monticelli, Gustave Ricard (1823-1873). Les dehors de la vie du temps, ses élégances, le type si particulier de la contemporaine, — épaules tombantes, gorges bombées, largement découvertes, catogans, crinolines, — il faut aller les chercher dans les œuvres de troisième ordre, les glaciales mondanités de Dubufe, le parisianisme badois de Winterhalter, promu de la cour bourgeoise de Louis-Philippe aux splendeurs de Compiègne et de Saint-Cloud, peintre attitré des Eugénie, des Marismas et des autres belles de l'Empire. Sous l'agrément et le joli, que le charme particulier du démodé nous fait supporter encore, quelle triste médiocrité picturale ! Ricard nous arrache à ces cartonnages coloriés et nous plonge en plein mystère de vie humaine. Par ce sens des profondeurs un peu troubles où réside l'âme, par un sentiment, d'ailleurs juste et point appuyé, de l'énigme des visages, Ricard est romantique, et peut être le plus grand des portraitistes romantiques. Il a aimé la femme, il s'est penché sur elle avec un enivrement noble. Il lui a donné un regard, une grâce et l'on pourrait presque dire un parfum qui ne sont qu'à lui. A cette poésie s'ajoute une science d'alchimiste, un métier exquis, presque inquiétant à force de subtils dessous, acquis dans une longue étude des musées et dans l'assidue fréquentation des maîtres : d'extraordinaires copies, qui vont de Rembrandt à Van Dyck et aux maîtres de Venise, forment une part considérable de son œuvre. Il en a retenu un prestige qui sent parfois l'artifice. Des rousseurs vénitiennes aux fraîcheurs fla-

mandes, il parcourt toute la gamme des procédés évocateurs. Ce magicien est un habile. Ses conversations muettes avec les poètes, les peintres et les dames de beauté de son temps, Paul de Musset (Louvre), Loubon (Marseille), Madame Sabatier, Madame de Calonne, sont empreintes de la poésie du passé plus que des fortes évidences de la vie. Elles apparaissent pourtant quelquefois dans des portraits de fins bourgeois ou de filles en bonnet (Lyon).

Du romantisme au symbolisme. Gustave Moreau. — Monticelli est l'admirable continuateur de la grande ivresse coloriste ; Ricard, le portraitiste du mystère et des belles énigmes de l'âme ; Gustave Moreau (1826-1898) appartient lui aussi par ses débuts, et jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans, à cette période de l'histoire du romantisme, celle qui confine, en littérature, au Parnasse et qui, recueillant les vastes rêveries religieuses de la génération précédente, sa mystagogie hermétique à la Nerval, son paganisme chrétien, son obsession des cultes et des légendes d'Asie, finit par les apaiser, les glacer, les endormir dans un fastueux sommeil, sous une forme impeccable, éclatante et d'une rigidité royale. Gustave Moreau en fit son domaine propre, son jardin secret voué à une Muse d'âme une et double, hellénique et orientale, pleine de tendresse cachée, de mélancolie implacable et de cruauté. Vie de choix, entr'ouverte à de seigneuriales amitiés, inspiration riche en contenu spirituel, en inquiétude sacrée, mais déguisée sous une profusion de splendeurs d'emprunt. Cette dernière flamme du bûcher, qui monte dans un silence plein de pensée, dévore et calcine les vieilles ardeurs d'une grande époque : elle en répercute les suprêmes lueurs non seulement sur les parvis de marbre, sur les colonnes de jaspe, de cristal et d'ivoire au milieu desquelles les poètes et les reines poursuivent leur songe, mais jusque dans les ateliers des peintres modernes, où Moreau a laissé de nombreux élèves, formés par un enseignement à la fois libéral et altier. Cet art propage jusqu'à nous le double rayonnement du romantisme, mais, malgré son éclat, il semble se répandre dans le palais des ombres, et ce sont des funérailles qu'il éclaire. On peut dire qu'il commence où finit Chassériau, mort sans avoir donné à ses inquiétudes la paix de l'unité ; comme Chassériau, il rend hommage à Delacroix et il rend hommage aux préraphaélites ; il veut enclore dans une forme héroïque et touchante, mais pure d'abord, une méditation de l'infini, qu'il suggère, non par un développement d'idées claires à la manière de Poussin,

mais par la précieuse richesse du ton, répandue dans des paysages vertigineux, sur des accessoires singuliers, pleins de charme et d'une signification très obscure. Il a le sentiment le plus haut de la valeur lyrique de la couleur, l'obsession du mystère de la vie, les plus puissantes nostalgies de l'âme, de la légende et de l'histoire. Mais cette inspiration si noble n'est pas chaude dans son cœur, il la distille, il la réduit en élixir, il la tient captive dans une urne de diamant, qu'il manie lentement, avec des gestes d'embaumeur et de prêtre des morts. Son mysticisme plastique, vaste comme l'anxiété humaine, qu'il accueille tout entière, est la crypte d'émeraude où dorment les dieux sans nom des religions oubliées.

Mais il fut peintre, et non seulement poète en peinture, surtout dans ses commencements. Le *Cantique des Cantiques* (1853, Dijon) est un Delacroix, par la tendresse farouche, par l'orientalisme pathétique, par la chaleur du ton, par le gras du modelé. C'est avec le *Thésée* de 1855, Bourg), l'œuvre la plus caractéristique d'une série vouée au romantisme et sortie de l'étude de ses maîtres, depuis Géricault jusqu'à Diaz, de leurs audaces et de leurs ardeurs, mais aussi d'un enchantement plus subtil : son Roi Lear pourrait faire suite à la Desdémone de Chassériau, à qui est cher aussi le type de la convalescente rêveuse, de la fragile bien-aimée. Chassériau avait commencé par l'ingrisme : pour Gustave Moreau, ce fut l'inverse. Romantique, et de la plus belle lignée, il fut touché de la grâce préraphaélite au cours d'un séjour en Italie (1856-1860) : il y était conduit non seulement à l'admiration et à l'étude des grands quattrocentistes, Mantegna, Carpaccio, Luini, comme les Lyonnais, comme Mottez et ses amis, mais à une prodigieuse érudition du bibelot, — émaux, bijoux, ivoires, vases, tout ce qui sentait le sauvage, l'archaïque et le raffiné. Il se composait ainsi une mystique d'antiquaire, passant du byzantin à l'éginétique, de la Perse sassanide à la Perse des miniatures. Il se faisait une ménagerie de griffons et de licornes, de monstres couverts d'yeux et douze fois ailés, il les enfermait dans des cages d'orfèvrerie et leur confiait la garde de son étonnant trésor... Sans doute il ne les concevait pas, ces richesses, comme d'inertes dépôts de matière, mais comme de captivantes puissances de suggestion : néanmoins tant de raretés incrustées dans son art finissent par étouffer des compositions d'ailleurs belles et profondes. Entre ces pyramides de porphyre et ces sphères cristallines, dans ce paradis d'orfèvre songeur, la forme est mince, la chair dolente. Mais il la sentait et la voulait ainsi,

G. Moreau. — Orphée (1866). (Musée du Luxembourg.)

rayonnante et funèbre, il aimait ces grâces d'androgyne ou de fée aux hanches étroites. Au Salon de 1865, *Jason et Médée* (Luxembourg), le *Jeune homme et la Mort* (Coll. Cahen d'Anvers), hommage au génie de Chassériau, à sa destinée mystérieuse et rapide, sont déjà touchés de cette langueur fatale. Elle dévore doucement les héros des grands cycles mythiques, Orphée, Hésiode, les poètes amis des sirènes; elle se répand sur les fabuleuses amours des reines et des bêtes, Europe, Léda, Pasiphaé; elle flotte, mêlée à d'inouïs prestiges, autour d'Hélène, belle et terrible, autour des Juives royales, Salomé, oiseau de flamme et de pierreries, Bethsabée, apparue comme une morte précieuse dans un jardin de harem; elle tue Saint-Sébastien plus sûrement que les flèches des archers et le Christ des plus douloureux Golgothas, avant qu'il ait expiré sur la croix. Elle imprègne une couleur où les suaves acidités indo-persanes se mêlent aux ardeurs rousses des Vénitiens, et qu'illuminent soudain des nus pâles, glorifiés par des halos de foudre.

Ces forêts légendaires, ces palais envahis par un deuil inhumain, ces statues d'ivoire reflétées dans le flot foncé des sources interdites choquaient le public du Second Empire. La peinture de Gustave Moreau était accueillie par la critique avec les mêmes réserves ou la même réprobation que les coups d'éclat du réalisme. Et il était naturel d'autre part que les amis de Courbet eussent quelque peine à en saisir l'accent mystérieux, la belle évasion hors des temps et de la vie. Castagnary ne les ménageait pas et se déchaînait contre cet art avec l'énergie brute d'un paysan de Flagey. Quant aux esthéticiens juste-milieu, les Du Camp, les About, également éloignés des nostalgies rares et du spectacle de la vie forte, ils allaient par affinité naturelle à la forme la plus médiocre de l'art, l'éclectisme.

CHAPITRE II

L'ÉCLECTISME

Ce ne fut ni une doctrine ni un choix volontaire, mais un compromis. De tout temps, l'on vit paraître, à côté d'un art original et audacieux, révélateur de nouveautés, un art d'imitations et de souvenirs, conçu pour l'agrément et pour le succès immédiat, mais ce trait est plus fortement marqué dans la seconde partie du XIXe siècle en France. L'archaïsme et l'imitation ne sauraient caractériser ni le romantisme d'Ingres ni celui de Delacroix : l'un et l'autre valent par la franchise pleine de fièvre, par le haut sentiment avec lequel ils interprètent la vie. Courbet et ses amis ont beaucoup travaillé dans les musées : mais ce n'est pas là qu'ils ont découvert la matière profonde de leur personnalité. De David à Manet, l'histoire de l'école est pleine de chefs de guerre. Le Second Empire met au premier plan des hommes de transaction et des libéraux, favorisés par la détente de l'esprit public et du goût, par le crépuscule du romantisme, par le scandale des « réalistes ».

Les décorateurs. Les peintres de la femme. — Je dirai peu de chose du genre néo-grec, extrait du néo-classicisme qu'avaient inauguré la décoration de Dampierre et la *Stratonice*, comme le genre Pompadour était sorti de la vignette romantique et de la Bohème Galante. Il se forma dans l'atelier de Gleyre, Hamon le rendit populaire, Gérôme lui dut ses premiers succès. A travers Pompéi, dont le style, malgré un caractère rapide et presque commercial, présente une autre largeur, on crut découvrir Anacréon et l'Anthologie alexandrine. Les marchandes d'amours enchantèrent un public fatigué de Francesca et de Desdémone. On fut content, touché de voir refleurir la grâce jeune de Chloé. On s'amusa de la bénignité satirique du *Guignol* d'Hamon, on fut enfin soulagé de voir rire les deux *Augures* de Gérôme. Ils mirent l'antique sur le plan de la

familiarité. La niaiserie gentille de *Ma sœur n'y est pas* (1853), du premier de ces deux peintres, donne le ton du genre, et aussi le *Combat de coqs*, du second (1847, Luxembourg). Cette œuvre, tendue de dessin, pauvrement peinte, est la moins mauvaise de toute la production de Gérôme, où le néo-grec en série alterne tantôt avec des pages considérables et vides

Delaunay. — Diane. (Musée du Luxembourg.)

(le *Siècle d'Auguste*, 1855, Amiens), tantôt avec des anecdotes de Carnaval (le *Duel de Pierrot*, 1856, Chantilly), tantôt avec un Orient savamment dessiné, mais morne, mince et vulgaire (la *Promenade du Harem*, 1869). On préfère encore sa *Réception des ambassadeurs de Siam* (1865, Versailles), amusante et pleine de portraits, d'une impénétrable sécheresse et sculptés dans le bois de fer. Longtemps la verve agressive de Gérôme le rendit redoutable. Après la mort d'Ingres (1867), il domina l'Institut.

Avec la maison de l'avenue Montaigne, bâtie en 1860 pour le prince Napoléon, le style pompéien avait pris pied dans l'architecture et la décoration, comme le style Pompadour dans les appartements de l'impératrice à Saint-Cloud. Mais les vastes entreprises décoratives du temps dépassent les limites de ces genres. Le faste de la vie, les transforma-

Delaunay. — Portrait de sa mère. (Musée du Luxembourg.)

tions de Paris, la fièvre de la bâtisse les favorisaient. On les vit se développer avec éclat dans les monuments publics et chez les particuliers. L'école d'Ingres continuait ses grands travaux religieux. C'est de 1856 à 1861 que Flandrin exécuta les peintures de Saint-Germain-des-Prés. A l'Hôtel de Ville, Ingres et Lehmann, Delacroix et Riésener se partageaient un vaste ensemble, où dominaient le plafond du salon de l'Empereur, l'*Apothéose de Napoléon*, peinte par Ingres dans le style d'un camée

antique, et les *Travaux d'Hercule*, dont les esquisses nous ont conservé la majestueuse allégresse de vie et de couleur, rayonnante maturité du génie de Delacroix. Mais ce n'est ni autour d'Ingres ou de Delacroix ni dans le secret de leur maîtrise qu'il faut chercher les caractères de la décoration nouvelle et les raisons de son succès. Couture fut l'initiateur de ce mouvement et le chef d'une longue lignée d'éclectiques. Non qu'il ait cherché à concilier les deux aspects du romantisme : il se tient à l'écart de l'un et de l'autre. On louait en lui l'absence de système. Mais ses ordonnances sont d'emprunt et pleines d'adroits souvenirs. En 1847, on porta aux nues ses *Romains de la décadence* et l'on prononça le nom de Véronèse : c'est le chef-d'œuvre de l'adresse, avec de belles parties, mais sans style et sans émotion. Cette toile à fracas, cette merveille d'exposition, où ne manquent ni la largeur ni la solidité de la science, ni même une ambition assez belle, mais bien la force du caractère, la décision et, au point de vue décoratif, la tache heureuse, n'a rien de l'étincelante spontanéité de notre grande tradition, de Lemoyne à Fragonard. Elle est l'ancêtre d'une foule de toiles sensationnelles peintes pendant cinquante ans sous l'inspiration de l'école et vouées à l'oubli des musées lointains. Si l'on met à part le groupe des deux philosophes, trop évidemment jugeurs et stoïques, on n'y voit pas plus de signification que dans un tableau vivant bien arrangé. Mais l'arabesque en est facile, et l'harmonie lucide, qualités qui se retrouvent dans ses autres toiles, trop négligées, mais moins nombreuses que ses esquisses et ses études. C'est d'ailleurs par ses *Romains* plutôt que par ses peintures à Saint-Eustache que Couture peut être considéré comme le père de ce bâtard impressionnant, l'éclectisme dans la décoration et dans la peinture histoire, qui ralliait des hommes comme Müller et les débris de l'atelier de Delaroche. On le verra légitimé par la réforme de l'École des Beaux-Arts, en 1863.

Victor Galland fut le Tiepolo artificiel de cet éclectisme, mais confiné dans le décor monumental ou privé, dont il connaissait la technique, les procédés, et même les ficelles : il en avait appris les secrets chez Cicéri, puis à Venise et enfin à Fontainebleau, dont on le loue un peu vite d'avoir continué ou plutôt ressuscité la tradition. Il y a en lui de la virtuosité de théâtre jointe à un réel savoir. Il a une harmonie claire, ce qui est excellent, mais creuse et sans force, un rare et juste sentiment des données architecturales, mais gâté par une profusion d'accessoires chantournés, gondolés, découpés, targes, bannières, gonfanons, cornes

Henner. — La chaste Suzanne (1865). (Musée du Luxembourg.)

d'abondance, dont le trop-plein reflue sur les diplômes d'honneur et sur les billets de banque. Protégé de Fould, il est, dès 1858, le décorateur

favori des politiques, des industriels et des banquiers, qui veulent fixer à leurs plafonds ou au-dessus de leurs portes les images de la Poésie et de l'Éloquence : les commandes de Garfunkel, de Schérer, d'Erlanger et de Cail le firent célèbre.

Couture avait donné le parti général, Galland le compartimentage et les accessoires. Mais le trait remarquable, c'est l'évolution de la plastique, surtout de la plastique féminine. La figure nue devient le thème favori de l'enseignement académique, des récompenses officielles, des tableaux à succès, mais ce n'est pas la conséquence de la réforme de David ou des disciplines d'Ingres, moins encore une glorieuse et inattendue renaissance païenne. Une notion tout aimable de la femme y domine une esthétique de pur agrément, telle qu'elle convient à l'art d'une époque de plaisir. On y voyait en même temps l'occasion de faire preuve d'études solides et d'une connaissance sérieuse du modèle vivant, mais avec une fantaisie pauvre, limitée à des allégories et à des mythes usés, à l'éternelle redite des sujets des maîtres, avec un sentiment froid, travaillé de réminiscences, et surtout avec une méfiance soutenue à l'égard des richesses de la peinture. La Vénus du Second Empire, ce n'est pas la svelte adolescente, à la taille pliante, aux yeux profonds, peinte par Chassériau ; ce n'est pas la belle fille, si douillettement virginale, qui posa pour la *Source*, ou l'étincelante petite fée de Gustave Moreau, c'est une très jolie lorette, accommodée tantôt au goût de Venise, tantôt à la manière romaine, tantôt effilée à la Primatice. Il y a en elle, mais déguisé par les souvenirs des maîtres, le parisianisme nerveux d'un modèle agréable, épanoui ou chiffonné, complètement dépourvu de caractère ou de style, arrondi ou aminci par un faire de pratique. Ainsi naquit la *Vénus* de Cabanel (1863, Luxembourg), fade et pénible, en qui une sorte d'agrément mondain s'allie à la plus plate indigence picturale : au même Salon, la *Vague et la Perle* de Baudry illustrait, avec un talent de qualité plus ferme, une esthétique toute pareille. Leur rivalité, leur égal succès inaugurent une époque et un genre en dehors de la décoration même, mais dont elle fit son profit. Alors Bouguereau commence sa laborieuse carrière de Bacchantes et de Baigneuses, d'une insignifiance célèbre. Jules Lefebvre est beaucoup plus peintre dans la *Femme au divan rouge* (1868), mais ses Dianes, ses Pandores, ses Psychés, séduisantes par une sorte de froide et mélancolique grâce, posent trop attentivement et d'une manière trop étudiée pour émouvoir : il y a en elles comme un souvenir des chasseresses de Compiègne.

Élie Delaunay (1828-1891), d'une race plus haute, avait les plus beaux dons, mais tenus, surveillés, contenus : parfois admirable de fermeté probe, de noblesse dépouillée dans ses portraits (*Le général Mellinet*, Nantes ;

Cliché Braun et Cie.

P. Baudry. — Étude pour la décoration de l'Opéra (dessin).

La mère de l'artiste, Luxembourg), il est médiocre et scolaire dans sa *Peste de Rome* (1869, Luxembourg), dont le paysage nocturne a pourtant de la grandeur. Au foyer de l'Opéra, au Panthéon (*Sainte Geneviève exhortant les habitants à la résistance*), à la Visitation de Nantes, il montre, non seulement les vertus de l'étude, mais la dignité d'un talent élevé,

Sa sévérité de dessinateur s'allie à la qualité sensible, dans des œuvres très cherchées comme sa *Diane* du Luxembourg, moins irritante que la *Vérité* de Baudry, ce pastiche de Venise, moins pure et moins vraie que la *Suzanne* d'Henner.

Avec lui, ces deux hommes dominent le groupe, — Henner (1826-1905), sauvé peut-être par son Alsace, par je ne sais quoi de robuste et de candide dans ses belles filles aux chairs blanches, qui l'emporte sur l'élégance de convention, par un sentiment exquis de l'heure, du rayonnement pâle d'un corps de femme, alors qu'entre les feuillages devenus denses, la lueur du crépuscule est pareille à celle d'une pierre précieuse, par la beauté d'une matière riche, fondante, enveloppée, par la puissance d'un effet éloquent en valeurs. La *Biblis* de Dijon (1867), l'*Idylle* du Luxembourg (1872) ont des qualités prud'honiennes. On aime à l'opposer aux mondains, qui se dissipent en parties et en soirées, à ces peintres en frac qui jouent les gentilshommes et qui sont de si minces seigneurs de leur art. Tant qu'il conserve sa candeur, il sait respecter la noblesse de la forme vraie, l'unité d'une chair lumineuse, la poésie des ombres chaudes et des belles coulées tendres : mais ce haut paysan a fini par céder à la manière, à la gentillesse des arrangements, à la simplification des contrastes d'atelier. Le prix qu'il a fondé perpétue son nom et le genre, mais non pas son talent.

Avec des dons moins catégoriques et moins savoureux, Baudry (1828-1886) est probablement la personnalité la plus singulière de ce mouvement. Il a la fièvre, la nervosité, l'inquiétude, une sorte d'impatience qui voudrait échapper au savoir acquis, parfois même le pressentiment confus de ce que sera l'art moderne. Il a su élargir son horizon jusqu'aux premières curiosités du japonisme, il a tenté des modelés dans la lumière qui étaient alors nouveauté. L'image de la femme, même dans l'allégorie héroïque, est chez lui plus imprégnée que chez tout autre de vérité parisienne et contemporaine. Portraitiste raffiné, plus spirituel et plus vrai qu'Hébert, dont les mondaines et les madones semblent toujours touchées de malaria, Baudry, parfois voisin de Ricard, mais plus argenté de gris, a retenu de l'intimité de la femme autre chose qu'une carnation, des fanfreluches, une arabesque, — un sentiment fin, et vif, de la féminité. La saccade des draperies, le froissé des linges, l'audace nerveuse d'un raccourci et, dans la forme en mouvement, moins d'élan que d'agitation trahissent une trépidation intérieure qui l'élève au-dessus de l'académisme vulgaire. Il y a chez Baudry (comme chez

Carpeaux) le galvanisme particulier au Paris de Napoléon III, la sensibilité maladive d'un Français de terroir, possédé, un peu détraqué

Cliché Braun.

H. Regnault. — Portrait de la comtesse de Barck. (Musée du Louvre.)

par la névrose parisienne... Avec cela, l'énorme bagage d'un peintre trop savant, une mémoire trop pesante, une conscience d'éternel disciple, et qui lui est fardeau. Cette mémoire, ce talent, cette inquiétude

se déploient avec un faste impatient dans la décoration, à l'hôtel Guillemin, à l'hôtel de Nadaillac, chez Fould, chez la Païva, avec le mélange de mièvrerie et de nerf qui est le trait du Paris de ce temps. Mais on lui donne l'Opéra. Alors il se consume devant les vieux Titans des églises et de la papauté, Signorelli, Michel-Ange, Raphaël. A se nourrir de leur exemple, il croit devenir plus mâle et plus fort, — et il est vrai qu'il y a de la fierté, de l'éclat, une virile ardeur dans quelques-unes des trente-trois peintures qui composent ce vaste ensemble (1868-1874), parfois même des formes plus pleines, plus jetées que naguère, mais aussi une dangereuse harmonie de tons rompus, perlés, reflétés, — en somme un débat qui n'aboutit pas entre un trop-plein de connaissances et une personnalité vaillante, entre l'agrément et la dignité. Il est la définition même de l'éclectisme de son temps, mais nuancé de qualités finement sensibles, armé d'une volonté forte.

L'École des Beaux-Arts. — Dirigée contre l'Institut, auquel elle enlevait le jugement des concours de Rome et dont elle vidait les ateliers, la réforme de l'École des Beaux-Arts en 1863, toute libérale dans son principe, élargissait encore cet éclectisme. Œuvre de Viollet-le-Duc, qui, s'appuyant en partie sur la méthode de Lecoq de Boisbaudran, reprochait à l'enseignement académique du dessin de négliger l'étude des valeurs dans l'espace, elle était dirigée contre Ingres et son groupe. Des ateliers de peinture gratuits étant pour la première fois ouverts à l'École, elle devenait un centre, mais sans autre doctrine que le succès du moment, sans autre pédagogie que l'écrasante multiplicité des concours. L'antique familiarité des disciplines apprises auprès d'un maître et presque dans le privé de sa vie disparaissait et, avec elle, toute la pratique de l'apprentissage. Les airs de bravoure allaient devenir l'idéal de ces jeunes gens, pressés de faire un coup d'éclat, de montrer du « tempérament ». Comment de cet éclectisme chaotique est né le style « école », c'est ce qu'explique en partie le choix de ses premiers professeurs, Gérome, Pils et Cabanel. Ce fut la lutte contre les indépendants qui leur fit un programme, une unité militante. Elle n'empêchait pas leurs disciples de mettre à profit les découvertes des novateurs, chacun des mieux doués nourrissant l'espoir secret d'être un jour le grand artiste conciliateur. Degas résumait plus tard la situation par un mot énergique : « On nous fusille, mais on fouille nos poches. » De là le caractère équivoque et défini de ce style, la religion des grands sujets plus que le respect des

maîtres, l'exploitation systématique du mélodrame à effet, extrait tantôt de l'histoire ancienne, tantôt de nos vieilles chroniques, de médiocres regards jetés sur la vie, enfin une réceptivité indéfinie, mais prudente, à l'intérieur de cadres traditionnels. Ce libéralisme douteux a tour à tour démarqué le préraphaélisme français, l'Iliade ensauvagée de Leconte de Lisle, l'Orient romantique et les Récits des Temps Mérovingiens. Contemporain des drames de Richepin et de Coppée, il sent comme eux le simili, la déclamation, les effets de rampe, le faux caractère et la couleur fausse. Il a fleuri jusqu'en 1890 environ.

Il avait débuté par une belle promesse, Henri Regnault (1843-1871), qui le rattache au crépuscule du romantisme. Ce jeune peintre, dont le prix de Rome avait fait sensation, avait de beaux dons libres, une sensibilité audacieuse et fine, qu'atteste le petit portrait de la *Comtesse de Barck* (Louvre), peint dans une matière souple et brillante, avec des noirs et des roses d'un charme espagnol. La fougue de sa jeunesse l'emportait vers les belles ardeurs de la vie, qu'il préférait à l'étude des maîtres, et faisait craquer le cadre des compositions académiques. Les paysages et les vestiges de la civilisation orientale l'attiraient, le Maroc, l'Espagne, comme admirable débris de l'Afrique, non comme patrie de peintres royaux. A Rome même, Michel-Ange l'épouvantait, et il courait les rues, séduit par la vie populaire, par cette gueuserie au soleil qui avait déjà tenté Schnetz et qu'Hébert noyait avec mélancolie dans la brume perfide et dorée des Marais Pontins. A Madrid, il délaissa Velasquez, dont il avait entrepris de copier les *Lances*, pour peindre le portrait du *Général Prim* (1869, Louvre), et ce fut comme un pronunciamiento dans le portrait historique : l'émeute y passe, avec ses haillons, ses étendards, son chant sauvage, derrière le petit chef despotique, agile et maigre, qui tend ses nerfs d'écuyer pour contenir un cheval plein de feu, de noblesse et de bestialité, un cheval de Rubens ou de Delacroix. Mais la *Salomé* et l'*Exécution a Tanger* ne sont guère que d'éclatantes images, et l'on peut y discerner aisément le clinquant et le creux d'un genre faux, mêlés à d'acides et brillantes qualités de jeunesse. Regnault fut tué glorieusement en 1871 à Buzenval. Comme orientaliste et comme hispanisant, il fut continué par son ami Clairin et surtout par Benjamin Constant, mais son souvenir fut cher à toute une génération de l'École, à laquelle il laissait, avec le regret de sa carrière éclatante et rapide, l'émulation de son dangereux exemple.

CHAPITRE III

LE PAYSAGE. ENTRE LE ROMANTISME ET L'IMPRESSIONNISME

La réforme de 1863 en France abolit le prix de Rome de paysage. Il tombait de lui-même devant la gloire du romantisme et des maîtres de Barbizon, qui rayonne alors sur ce genre et qui fait naître en rangs pressés les disciples et les imitateurs. Ni l'élection de Cabat à l'Institut ni le talent de Paul Flandrin, longtemps parmi nous le survivant des vieux âges et l'attentif continuateur de Gaspard Dughet, ne sauvent le paysage héroïque. Dans la décoration même, on fait appel au faste sombre, à l'ampleur dramatique de Paul Huet. Derrière Corot, Isabey, Daubigny, fourmillent les originalités atténuées qui répercutent en échos légers l'ivresse des grands poètes, qui les tempèrent d'une nuance de paix transparente, d'épanouissement heureux. Là encore l'éclectisme fait son œuvre : il imprègne l'art de Français (1814-1897), tour à tour styliste dans le paysage à figures, disciple de Corot dans des intimités naturistes, élégantes et sans accent. On retrouve encore Corot dans la formation de Chintreuil (1814-1873), plus voisin néanmoins du paysage romantique et de Paul Huet, avec des compositions comme l'*Espace* (Louvre), d'une ampleur bien machinée, mais, dans ses études, tendre, sincère et mélancolique. L'esprit du paysage ordonné, construit, donne une forte armature aux beaux décors savants, écrits d'une main ferme par Henri Harpignies : son *Colisée* du Luxembourg a la qualité limpide, l'exquise justesse (que le peintre garda toujours dans ses études), la fraîcheur de la lumière sur des formes nobles et anciennes, vues avec familiarité, avec candeur. Harpignies aima aussi les rives sereines entre lesquelles s'épanouit l'indolente royauté des grands fleuves. Il trouva son vrai domaine dans les spacieux et pacifiques paysages de la vallée de la Loire. Pareil à un de ces chênes de terroir dont il aimait à peindre la riche ramure, il vieillit plein de jours, portant encore un air de jeunesse dans les paysages de

son siècle, dont il retraçait pour le nôtre l'élégance solide et, à la fin, monotone.

Les maîtres de Barbizon rayonnaient au loin et leur exemple suscitait

Cliché Bulloz.

Chintreuil. — Paysage. (Musée de Bourg.)

des écoles. A Paris, dans le reste de la France, ils avaient des émules et des amis. J'ai évoqué, à propos de Daumier, la petite société d'artistes du quai d'Anjou. Compagnon de Dupré, de Daumier et de Daubigny, Auguste Boulard mêle à un tendre sentiment des intimités paysannes toute la puissance d'effet du romantisme et, dans ses portraits, une poésie

de vision et une beauté de métier dignes des maîtres d'autrefois. Les ramures noueuses de Rousseau sont décorées par le Nantais Charles Le Roux d'un flamboyant bouquet de feuilles rousses, et l'automne saturé d'un pays de marais gorge l'espace d'une humidité brillante et lourde, dans de larges paysages peut-être trop fidèles à de belles leçons. Sur la cam-

Harpignies. — Le ruisseau. (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

pagne de Millet, Lavieille, dessinateur et graveur de bois superbes, fait planer le sommeil épanoui de la lune et répand le mystère amical des grands silences nocturnes.

D'une autre lignée, Rosa Bonheur, peintre de bœufs au labour et de chevaux à la foire, n'a pas le métier gras de Troyon : ses toiles habilement établies, justes d'effet et pauvres de matière, étaient faites pour plaire aux Anglais, qui lui continuèrent la popularité de Landseer. Quant à la postérité de Daubigny elle est innombrable : d'Emond Yon à Guil-

Cliché Bulloz.

Lépine. — La Seine à Passy. (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

lemet, des vallons de la haute Bourgogne aux herbages normands, de la banlieue à la pleine campagne, elle multiplie les images, à peine nuancées par la différence des talents et des personnalités, d'une nature agréable, adroitement découpée en motifs, riante à voir, même sous l'orage, même dans le désordre et la pauvreté, qu'affronte avec une fausse énergie un prudent réalisme. Entre l'étude, juste et sensible, et le tableau du Salon s'interposent des arrangements, des agréments et des tons d'atelier : on aboutit enfin à un art aussi éloigné de la sincérité, avec ses prétentions à la poésie rustique, que le paysage historique, avec ses prétentions au style.

Il faut chercher ailleurs les forces de renouvellement. Elles sont représentées surtout par des nomades et par des solitaires. Jongkind vit en France : on l'a vu se former chez Isabey, puis se libérer du romantisme à la Taylor et créer, pour un art riche de suggestions, un étonnant clapotis de touches, l'aquarelle la plus aérienne et la plus mouillée, le trait d'eau-forte le plus succinct et le plus mordant. Chez lui et chez certains de ses contemporains, le métier compact d'hier s'allège et se diversifie, la palette s'éclaircit, la matière devient plus fluide et plus fraîche. On est au matin des grandes découvertes solaires.

C'est sur les quais de Paris, dans une atmosphère de grisaille dorée, que la leçon de Corot est comprise et continuée avec le plus de charme et de sensibilité, par Louis Lépine (1835-1892). Délicieux artiste, spirituellement et tendrement rêveur, tout plein de la poésie de la grande ville dans ce qu'elle a de fin et de rare, les toits baignés de pluie, les murailles caressées de jour, les ondes familières de la Seine plus rivière que fleuve, sous un ciel fait de fumées et de rayons... Et c'est près de Corot, bien plus que d'Isabey, à qui on le rattache quelquefois, qu'il faut placer aussi un autre maître charmant, Eugène Boudin (1824-1898), le « roi des ciels », admirable peintre des ports, de leur buée tremblante, hérissée de mâtures minces, de l'eau divisée par des sillages entrecroisés, des panaches de vapeurs errantes qui brouillent l'atmosphère, se mêlent aux nuées, tamisent un instant le soleil et s'évanouissent dans la lumière. Sur les plages à la mode, dans le brillant et le mouillé de l'air marin, il a aimé la tache des mondanités colorées, les jupes et les bérets d'été, la blancheur éclatante des tentes, le futile pavillon qui claque au vent. Toute cette animation plaisante, il l'a peinte avec une liberté, un accent, une vivacité qui annoncent un renouvellement de la touche, avec un sentiment de la couleur dans la lumière qui fait présager l'impressionnisme.

Les solitaires de Lyon. — A ces maîtres il faut joindre trois Lyonnais, restés fidèles à leur ville et longtemps murés dans l'indifférence de leurs compatriotes et de Paris. J'ai dit ce curieux Lyon mystique qui, des préraphaélites à Chenavard, ne doit pas être interprété comme une filiale de l'atelier d'Ingres, mais comme une expression remarquable du génie local, et l'on a vu aussi la décoration de la soie y engendrer des peintres de fleurs. Lyon avait également donné son contingent d'adeptes

Boudin. — Le port de Bordeaux. (Musée du Luxembourg.)

au romantisme et au paysage pittoresque, dominés par un grand coloriste libre, Guichard, parti du préraphaélisme ingriste pour aboutir à une savoureuse virulence romantique, puis à la poésie du sentiment moderne, Guichard, l'auteur de ce charmant chef-d'œuvre, le *Bal à la Préfecture* (Lyon). On connaît enfin, outre leurs tableaux, les dessins, les eaux-fortes d'Allemand et d'Appian, beaux graveurs tous deux.

Auguste Ravier, Louis Carrand, François Vernay sont d'abord et avant tout des peintres. Ils ont le sens et le goût de la belle matière picturale, non pour l'étaler avec une prodigalité de brio, qui trouve une satisfaction physique dans le gras du métier, mais avec raffinement, avec une recherche des valeurs rares, avec un enthousiasme discret et mélan-

colique, qui est peut-être la flamme cachée de leur patrie. A eux trois, ils sont école, j'entends qu'ils sont unis par des affinités profondes, et en même temps ils représentent toute une évolution concentrée dans un saisissant raccourci.

Ravier (1814-1896) est celui qui tient le plus au romantisme, non pas tant au romantisme du paysage qu'à celui de Delacroix, par l'extrême richesse du ton, par la puissance veloutée des ombres, par la poésie d'un mystère indéfini, inquiétant. Il a connu Corot et les hommes de Barbizon, mais il ne semble pas qu'ils aient exercé sur lui une longue influence. Il a voyagé en Italie, il eut lui aussi sa manière classique et romaine, mais c'est dans l'Isère, au bord de la même petite mare triste, près du village de Morestel, où il vécut longtemps, que Ravier a connu la poésie de la lumière. Elle suffit au sujet de tous ses drames. Elle en est le personnage, le décor et l'apothéose. Elle lui arrivait à travers les vapeurs qui baignent éternellement ce pays de rivières, non pas condensée en rayons incisifs, mais délavée en troubles halos, concentriquement élargis, au centre desquels resplendissait d'un morne éclat une sorte de fulguration mouillée. Elle répand de magnifiques lueurs, accrochées dans les ombres, sur un terreau pourri entrecoupé de rigoles où le soir achève royalement de s'éteindre. Un arbre dépouillé se hausse et raye cette splendeur d'une espèce de fissure de ténèbres. Parfois les fraîcheurs du matin séduisent le peintre, mais c'est le soir qui l'inspire d'ordinaire et qui le retrouve assis au bord de son marécage, fiévreux, ébloui. Le métier, chez lui, est extraordinaire : le couteau à palette zèbre précipitamment les ciels de longues stries de nuages, maçonne l'infini, pétrit brusquement et fait filer au loin

Ravier. — Lavoir à Morestel, aquarelle. (Musée de Grenoble.)

les levées de terre, pose comme un émailleur les tons les plus riches, les tons purs, les laques, les cobalts, les outremers, les jaunes indiens, soutenus par des assises foncées, par de brusques vigueurs : ces violences s'enveloppent par l'extrême justesse de leurs accords. A l'aquarelle, même solidité, même harmonie, avec une mouillure qui fait le papier spongieux, des passages de tons les uns dans les autres, des grattés, des rehauts de gouache, tout un travail qui est aussi loin que

Cliché Musée de Lyon.

L. Carrand. — Bord de rivière. (Musée de Lyon).

possible de la cuisine pittoresque et qui est toujours subordonné à l'unité d'un effet. Ravier est un grand visionnaire. Sur le tard, il vit à Londres les aquarelles de Turner et dit : « Mais je fais cela depuis des années », et il est vrai qu'il est de la même famille.

A côté de ce magicien des soirs, Louis Carrand (1821-1889), son contemporain, semble plus moderne et tout proche de nous, par son exquise sensibilité aux grisailles argentées de l'air, à la subtile poésie, toute de valeurs rares, des saisons et des heures intermédiaires. On connaît de lui quelques tableaux grassement verts qui font penser aux anciens Daubigny, mais les matins de banlieue, à la fin de l'hiver, alors que les bourgeons commencent à rougir le bois noir des ramures, les canaux pris par un

gel mince, les chemins ouatés de neige, les terrasses où tremblent des arbres grêles et d'où l'on voit s'étendre au loin un espace qui n'est pas de dégradations savantes, mais tout d'air mouillé, frissonnant d'une lueur à peine solaire, voilà son domaine de pauvre homme et de grand poète. Il peint sans emphase, sans brio, sans pyrotechnie d'inutiles touches, et parfois avec une application timide : ailleurs il n'est pas de plus audacieux novateur technique; tantôt il touche la forme d'une note

Cliché Musée de Lyon.

F. Vernay. — Verger au bord d'une mare. (Musée de Lyon.)

brève, et voici qu'elle vit, tantôt il prend la boue des chemins, et il en fait de la lumière. Ses blancs argentés sont uniques. Il est le plus riche coloriste en gris parmi les paysagistes du siècle, plus opulent et plus lyrique que Boudin, et même plus libre.

François Miel, dit Vernay (1821-1896), connu surtout par ses natures mortes et par ses fleurs, admirable revanche sur les bouquets de la Fête-Dieu et sur les gerbes sépulcrales de Saint-Jean, n'est ni un romantique de soleil couchant ni un impressionniste frileux, chaque aspect de la nature lui est un tout, où réside un ordre souverain, qu'il écrit d'abord d'une linérature large et forte. Ses beaux dessins, rehaussés d'un trait de craie ou d'une touche de pastel jaune, sont d'un Poussin rustique aux mains puissantes. Quand il trace les profils d'un paysage où passe un

troupeau de bœufs, il n'ajoute pas après coup les cornes sur l'horizon, il les saisit dans le même parcours et les serre dans le même réseau, donnant à tout une espèce de continuité auguste. Sur ces assises étroitement liées, paisibles, majestueuses, il installe un effet simple, car il est moins sensible à la différence des plans et à la profondeur de l'atmosphère qu'à

Cliché Alinari.

Fontanesi. — Le matin. (Musée de Turin.)

l'unité de l'ensemble : mais, loin de la faire sentir par des profusions massives, il pose la touche avec économie, il y revient, il l'amincit au rasoir, il élimine le pétillant et l'agressif des empâtements, et ses paysages sont pareils à des tapisseries. Certaines de ses esquisses inachevées font pressentir l'équilibre de composition, l'harmonie de bloc par lesquelles les peintres de notre temps réagissent contre l'univers volatilisé de l'impressionnisme.

Ainsi, de Ravier à Vernay, dès le Second Empire, un petit groupe

lyonnais, étranger aux habitudes et à la manière de ce qu'on appelle l'école de Lyon, montrait simultanément trois formes inédites et saisissantes de la peinture de paysage. Confinés dans une étroite obscurité, ces peintres restèrent sans action, et dans leur patrie même. Ils y furent des exceptions héroïques.

Fontanesi. La place éminente qu'il nous faut assigner aux paysagistes lyonnais, à Ravier, nous devons la donner aussi à Antonio Fontanesi. Ce peintre, justement cher à la génération contemporaine, a grandi dans le tumulte du Risorgimento : son art est asile, retraite et confidence. A l'Italie des virtuoses et des prestidigitateurs, il oppose une Italie de méditation et de gravité. Sa vie est vagabonde et ne se fixe guère : malgré les affinités et les sympathies, et peut-être les souvenirs, il semble avoir mûri son œuvre dans un paysage familier, durant des années. Fontanesi naît à Reggio d'Emilia en 1818. Il est d'abord élève de Prospero Minghetti à l'école communale de dessin, il peint cinq panneaux de paysages décoratifs pour un café de la ville (1847). L'Italien de ces années-là ne se sépare pas des combattants de l'unité. Fontanesi prend part aux journées de 1848 à Milan et à l'expédition du Lac Majeur avec Garibaldi. Retiré en Suisse, dans le Tessin (1849), puis à Genève, où il se lie avec Calame, il vint aussi en France, il y connut Français, Daubigny, Corot et surtout Ravier, qui l'aima. Il peignit à Crémieu, et quelque chose de la mélancolie large, de la sonorité confidentielle de ces paysages lui est resté pour toujours. On le voit professeur à Lucques, puis à Turin, enfin à Tokio (1877-1878), où l'attirait peut-être, plus qu'une impatiente curiosité d'exotisme, quelque secrète affinité avec les grands paysagistes de l'ère Ashikaga. Il meurt en 1882, sans avoir été entièrement compris. Il laisse un des beaux poèmes naturalistes qui aient été peints au cours du siècle. L'univers n'est pas collection d'objets denses, immobiles, pesants, mais symphonie et correspondance. L'arbre n'est pas un volume de bois et de feuilles, mais le geste de l'aube ou le geste du soir. Le ciel n'est pas toile de fond, mais la présence universelle de la lumière. La poétique de Corot et celle de Ravier sont d'accord avec celle-ci. *Quiétude* (Turin) semble avoir été peint à Mortefontaine : *Avril* (ibid.) à Morestel. Autant qu'une influence, ne doit-on pas y voir, dans l'histoire de l'époque comme dans la fraternité des grandes âmes, le témoignage d'une fraternité spirituelle ?

CHAPITRE IV

PASTICHES ET VIRTUOSES

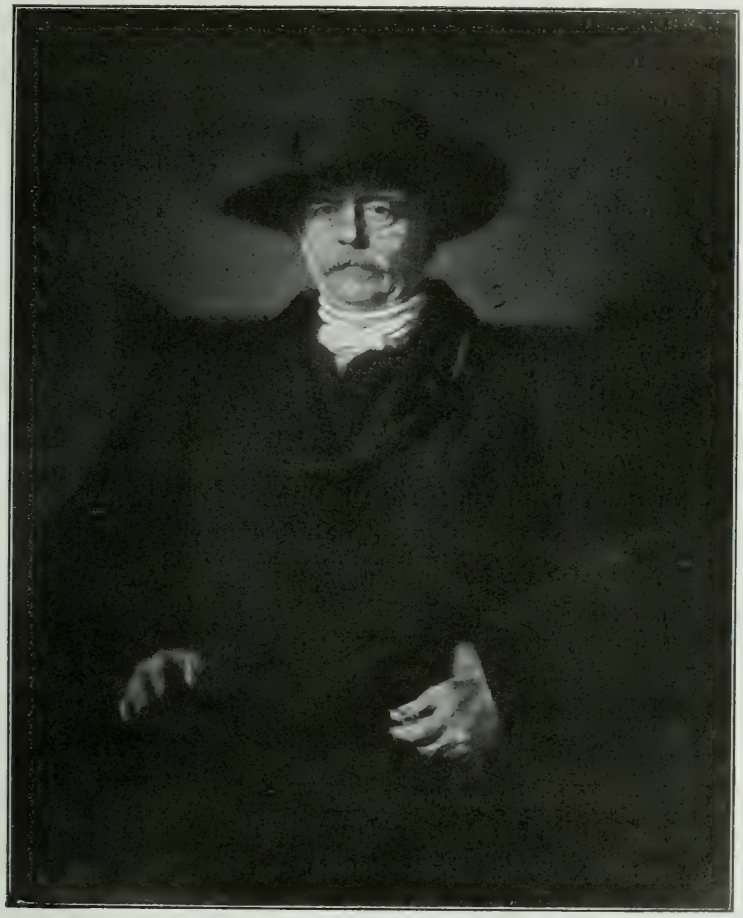
Chaque grande époque de l'art tend à se monnayer en pasticheurs et en virtuoses. Mais à cet égard comme aux autres les groupes ne sont pas tous sur le même plan. Les écoles fortement douées et dont la génialité n'a pas fléchi au cours des âges ne cessent pas d'inventer, et la vie leur est un rajeunissement perpétuel : c'est de la vie qu'on les voit faire jaillir sans se lasser des formes nouvelles, avec une sorte d'allégresse organique, avec une intégrité presque animale. Le réalisme, si vigoureux chez nous, le somptueux crépuscule romantique ne figent pas la France dans des formules : avec les maîtres de 1863, elle crée l'art moderne, c'est-à-dire une exacte convenance de sensibilité, elle prépare l'impressionnisme. La Hollande de Jongkind apporte, elle aussi, un précieux et robuste élément de nouveauté, tandis que la Belgique de Stevens associe, dans la charmante image des contemporaines, le raffinement des maîtres d'autrefois à la plénitude et à l'autorité de Courbet. Cependant l'Angleterre, à l'écart des agitations et des recherches continentales, met d'accord avec son vieil idéalisme religieux l'archaïsme préraphaélite et la plus haute conscience d'observation naturaliste : de cette harmonie contradictoire et instable elle fait sortir un art singulier. Ces écoles vivaces ont, elles aussi, le simili et l'air de bravoure, comme l'écume dorée qui meurt sur la plage après les grandes lames de fond. Mais le pastiche et la virtuosité foisonnent surtout dans les milieux anémiés par une longue diète picturale, comme dans ceux qui sont forcés de se refaire, de l'extérieur et par des moyens artificiels, une tradition.

Recherches de pastiche, effets de virtuosité, je les étudie ensemble parce qu'ils appartiennent au même rythme historique, mais je ne les mets pas sur le même plan. La virtuosité est un phénomène de saturation, le pastiche est un fait d'ordre scolaire. Le virtuose se délecte de

lui-même, le pasticheur fait effort d'après les autres. L'un pousse à l'extrême la définition kantienne de l'art par le jeu, l'autre l'étrique et l'asservit à l'imitation. Il y a de la joie, de la liberté, de l'excès, de l'abandon dans les faciles paraphes du virtuose, tandis que le pasticheur s'applique et se tend. La virtuosité peut enfanter des chefs-d'œuvre, le pastiche jamais. Pourtant il arrive qu'ils se rencontrent et qu'ils se fondent. C'est le cas pour un Eugenio Lucas, qui pastiche Goya et qui est grand virtuose d'Espagne. Quand la puissance d'un riche terrain pittoresque, encore vivace et verdissant, se joint à l'amour passionné pour un maître, elle produit de ces résurrections, non pénibles et de simili, mais chaudes de vie. Même chez un Fortuny, la goutte de Goya qui subsiste tient moins à l'emprunt et à l'étude qu'au même sang. Makart, tout artifice, ne l'est pas en un point, son italianisme d'Autriche, son goût pour les belles actrices nues, pour l'opéra de la volupté. Lenbach au contraire est un acharné. Ce savant de laboratoire s'est donné un programme et il le remplit. Cette personnalité considérable règne sans conteste, non dans les musées, mais dans le royaume des peintres qui se sont inspirés des musées. A l'extrême opposé mettons les maîtres chez qui la fougue heureuse, la joie de créer et l'extrême aisance à peindre absorbent et dévorent les emprunts, tantôt athlètes, tantôt manieurs de gobelets, les Sargent, les Sorolla, les Carolus Duran. Mais ces extrêmes ont un trait commun, quelque chose est chez eux supérieur à la personnalité et tend à l'annuler : chez les uns, c'est la tension continue de l'effort; chez les autres, c'est le despotisme du don. Les uns crispent les doigts sur la hampe de la brosse et cuisinent des mélanges dans de petits pots; la main des autres court toute seule, touche à tout, casse, remet d'aplomb et se repose en faisant des gammes.

Les uns comme les autres, ils donnent de l'éclat et de l'autorité à l'éclectisme. Un grand siècle archaïsant, saturé de passé, finit par le posséder, c'est le cas de le dire, sur le bout des doigts. Il vient un moment, dans l'histoire des écoles et dans l'histoire des peintres, où les galeries de tableaux anciens sont un péril. La limite où, de la copie studieuse, habile, on passe à l'assimilation personnelle des leçons des maîtres n'est franchissable que pour les génies supérieurs. La tentation de prendre de droite et de gauche l'extérieur des procédés est bien forte. Il y a même des âmes sévères, exigeantes, qui, ne se limitant pas aux surfaces, ont voulu descendre dans la rareté profonde des dessous et qui n'en sont jamais sorties : peut-être est-ce le cas de Ricard, mais une sorte de

mystère romanesque le sauve et, à travers le cristal doré du ton ancien, fait vivre avec intensité la physionomie ombreuse des poètes et des peintres, le regard énigmatique des aventurières et des amou-



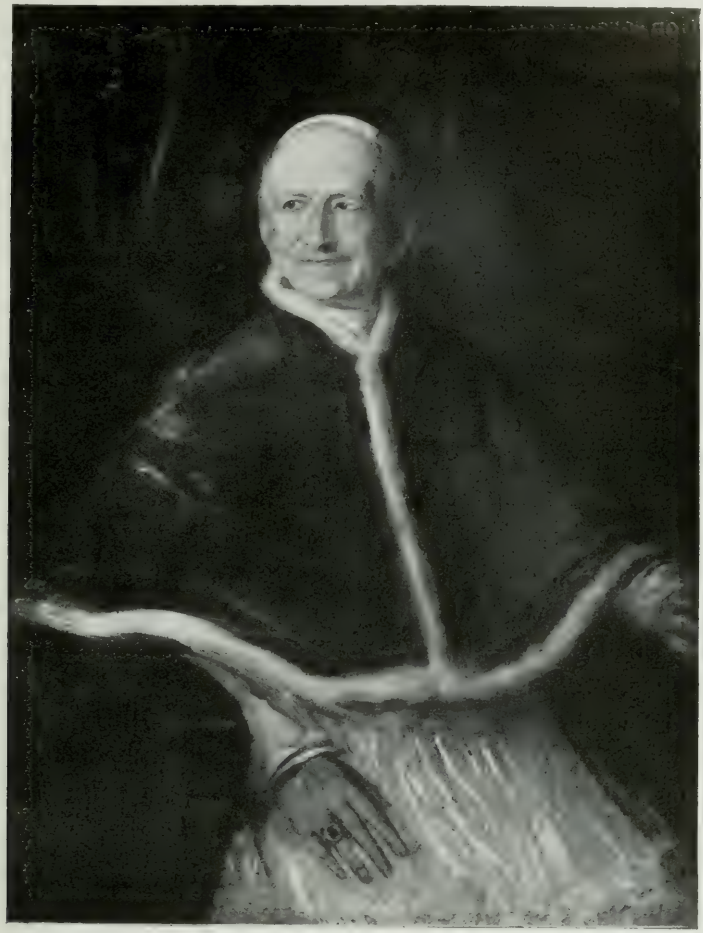
Lenbach. — Bismarck. (Munich, Nouvelle Pinacothèque.)

reuses. Cependant de l'éclectisme et du brillant pastiche, la peinture française dégageait le style école et les succès de Salon. Mais cet émiettement du romantisme, comme la vulgarisation du réalisme, n'empêchait pas Manet de regarder en plein air ce que signifient comme valeurs picturales le chapeau haut de forme d'un Monsieur qui passe et la joue poudrée d'une Parisienne.

L'Allemagne. Lenbach. — L'Allemagne avait besoin de se faire une éducation de musée parce qu'elle avait peu les instincts. A la veille des jours où va triompher la peinture de la lumière et rayonner sur l'art un merveilleux coup de soleil, la plupart des écoles européennes connaissent cette crise, la peinture de patine, la palette recuite et le ton d'atelier, mais, plus que toutes les autres, et avec plus d'éclat, les écoles allemande et autrichienne. En Allemagne, ce mouvement correspond à une période significative des aspirations de la race, il est à l'origine même de l'art d'empire. Époque de tension artificielle, malaise de la grandeur, désir d'acquérir la supériorité à tout prix, par tous les moyens, et spécialement par la pédagogie. Cette essence de vieille humanité, la civilisation, accrue lentement par les siècles, et non seulement en chefs-d'œuvre ou en vastes entreprises, mais en qualité, en raffinement, en valeurs spontanément subtiles et riches, l'Allemagne croit l'obtenir d'un seul coup par la culture, c'est-à-dire par le livre, par l'enseignement, par le musée, par tous les procédés extérieurs. A tout artiste allemand de cette période, même doué, parfois génialement, se superpose un terrible et candide « Bildungsphilister ». Lenbach (1836-1904), avec toute sa gloire, en est un exemple. La puissance analytique, l'énergie d'un regard qui ne s'arrête pas à des agréments, à l'éphémère, mais qui a une acuité de burin, un certain sentiment de théâtre, sobre d'ailleurs, et qui choisit avec bonheur le moment, l'attitude, le costume, tels sont les beaux dons de l'éminent portraitiste. Grand peintre, non. C'est que sa technique n'est pas à lui, et qu'il l'a studieusement dérobée aux maîtres, c'est qu'il n'a pas su imposer à son dessin la griffe d'un génie personnel, à sa touche l'accent qui signe. Élève de Piloty, compagnon et ami de Makart, de Böcklin, comme eux il erra trop longtemps dans les musées. Je le loue d'avoir aimé la pâte nourrie, onctueuse et chaude de Rembrandt, des Vénitiens, des Espagnols, qu'il copia pour le comte Schack. Mais les patines de ses œuvres, belles et savantes, nous dissimulent la franchise de Lenbach. Plus que la lueur immortelle de l'histoire, c'est le soleil vieilli des musées que l'on voit rayonner dans ses œuvres. Il répand sur ses modèles une sorte de solennité trouble. De Moltke disait à ce propos un mot admirable : « Pourquoi Lenbach s'obstine-t-il à faire de moi un héros? »

L'image de Bismarck domine l'œuvre du peintre. Le cas est extraordinaire par l'attachement au modèle, par cette fidélité qui, loin d'émousser l'analyse et de trahir la force expressive, la rend avec le temps plus pénétrante et plus terrible. Ce portrait multiple est commencé en 1879.

A partir de cette date, l'artiste fixe, parfois par de simples notes ou par des ébauches, souvent par des œuvres d'une exécution complète, toutes les minutes morales de son modèle. Ce n'est pas qu'il se fatigue à



Lenbach. — Léon XIII. (Venise, Galerie d'art moderne.)

saisir une vérité qui se dérobe. Il veut être historien. Il refuse de se limiter à un moment. Il a l'ambition de laisser après lui le spectacle curieux, vaste et divers d'une grande vie humaine, uniquement étudiée d'après un visage. Il n'a pas connu le Bismarck jeune, amateur de juments et de molosses, pas plus que le singulier joueur de la partie de Sadowa, prêt au suicide. L'homme qu'il nous montre jouit de sa maturité triomphante

ou se recueille dans une caducité chagrine. Mais il n'est pas au repos, il ne s'abandonne pas. Même sous ses indulgences d'aïeul, même sous le costume civil de l'homme en retraite, il reste le chancelier. Dans les traits de son visage raviné par les années, le front énorme, la rude construction osseuse sensible sous la peau flétrie, où se hérissent des touffes de moustaches et de sourcils, les yeux de ruse et de commandement, la terrible mâchoire lourde, composent un masque à la fois symbolique et vrai.

Un pareil modèle hausse le peintre. Lenbach fut-il constamment aussi heureux? Le *Strossmayer* de Bruxelles, ce pseudo-Van Eyck, a la beauté coupante du dessin. On sait aussi ce que cette attention incisive a extrait du masque clérical et rustique du chanoine Dollinger. Le peintre s'affirmait volontiers « psychologue ». Pourquoi ses personnages ont-ils toujours le même air violemment impénétrable? Et pourquoi sont-ils enfin des personnages? C'est qu'ils appartiennent à l'histoire, aux dynasties, aux plus hautes principautés de la science et de l'art. Ils regardent de deux façons, tantôt la tête haute, — les princes souverains, les chefs de guerre, les grandes cantatrices, — tantôt la tête penchée, — le Lenbach aux lunettes, en faux Tintoret, — mais avec la même fixité pesante, avec la même intensité calculée. Leurs mains, ces expressions physionomiques si parlantes, sont d'étonnants objets. La femme de Lenbach est toujours belle et n'est jamais femme. Il y a décidément dans cet art plus d'artifice, ou, pour parler plus dignement de ce vaste effort, plus de volonté que de sensibilité. L'enfant même, — cette petite Marion Lenbach adorée de son père, — est tableau de maître; la fraîche innocence de la jeunesse, l'éclat de la vie s'évanouissent sous les tons d'atelier et le tour ronflant de la belle étude. Lenbach a peint aussi le paysan. Mais alors comme il insiste! C'est le rustre d'entre les rustres, avec une peau séculaire, fendillée comme un mur, gratinée de fausse antiquité. Combien Menzel est plus près de la vivacité, de la souplesse et de la spontanéité du vrai! Mais Menzel appartient encore à la cordialité de la vieille Prusse réaliste et bourgeoise, la Prusse libérale des journées de mars, — Lenbach est un romantique de la « grande Allemagne ».

L'Autriche. Makart. — Qu'il les ait vus à travers les glacis dorés, les pâtes vieillies et les fumées rousses des maîtres, qu'il les investisse d'une majesté de commande et d'un style trop voulu, qu'il y ait même dans son art une arrogante monotonie, il n'en reste pas moins que

Lenbach s'est concentré sur de grands modèles, qu'il a senti la poésie des vies fortes et qu'il fut énergiquement requis par l'image de l'homme. Ses œuvres ont cet accent qui manque à tant de bons faiseurs internationaux, à tant de portraitistes de cour et de palace : l'intensité.

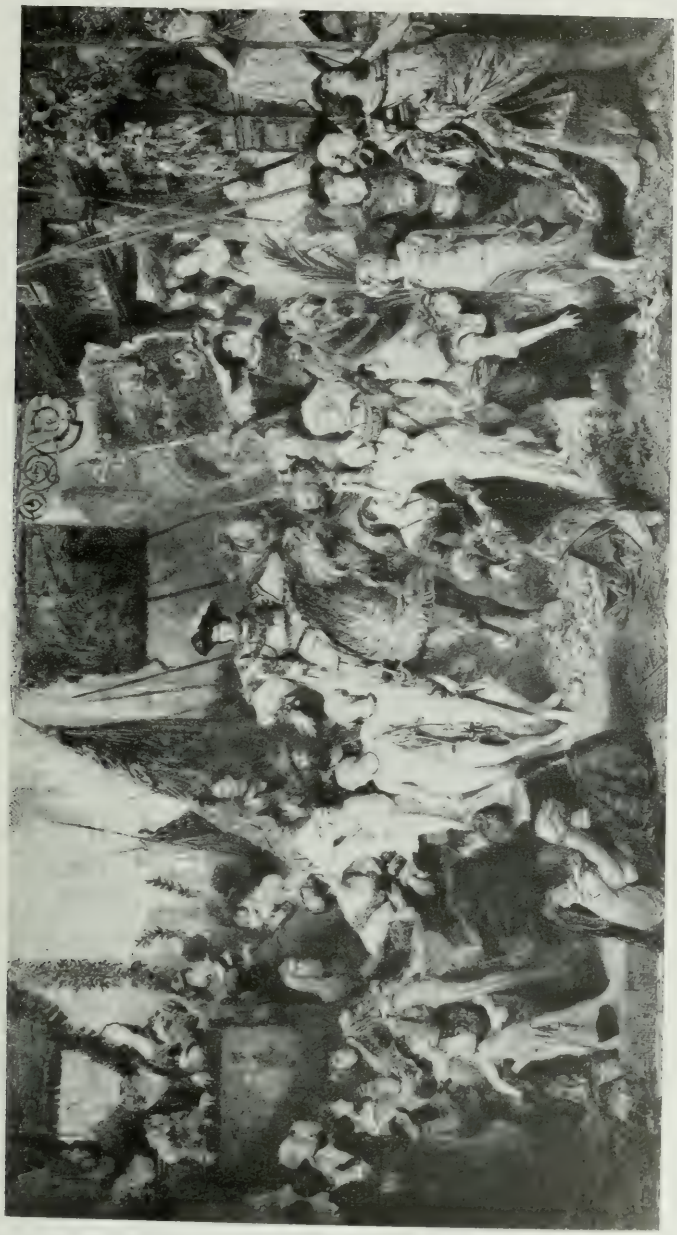
H. Canon. — La Loge Saint-Jean. (Vienne, Galerie du XIXe siècle.)

Makart (1840-1889) se répand, se disperse avec la plus étonnante facilité, avec une sensualité mousseuse, avec l'appétit des surfaces énormes, des mythologies délirantes, des cortèges historiques bondés de figurants costumés et de figurantes nues. Le singulier illusionniste ! Jamais on ne fit avec tant de fracas figure de maître et jamais on ne fut plus loin de l'être. Il a les dons extérieurs et rapides, qu'il a pris aux anciens, surtout à Venise, à Rubens, mais nulle solidité de dessous, un sentiment agréable et faux de la vie. Il était naturel que l'école de Piloty

(le maître de Makart à Munich à partir de 1859) nous restituât en lui la monnaie viennoise de Couture, — un Couture plus chaud, plus voluptueux, et moins fort. Ses meilleures œuvres, son *Triomphe d'Ariane* par exemple (1873), rideau de théâtre, plus encore que sa fameuse *Entrée de Charles-Quint* si vantée et qui sent par trop la mascarade archéologique, font penser à une valse de Strauss, indûment jouée dans le Palais des Doges par un orchestre de cuivres. Vaste débandade de femmes et de chèvre-pieds, c'est l'apothéose du nu fringant et douillet du Second Empire. Ses portraits ont le même accent, sinon le même aspect, avec un charme de fierté nerveuse et la provocante élégance viennoise (*Magdalena Plach*, 1870, Vienne). Avec une prodigalité d'ailleurs assez belle, mais vulgaire, avec cette fièvre de plaisir qu'il a en commun avec sa ville et avec son temps, Makart est l'exemple de ces grands hommes d'atelier qui n'ont vu les maîtres que de profil et qui se drapent d'occasion dans leurs fastueuses allures. Il eut une vie triomphale et fut longtemps l'idole de Vienne. Le temps, en faisant ressortir et couler les bitumes dont il a nourri imprudemment ses dessous restitue aux ombres ces splendeurs d'emprunt. Hans Canon (1829-1885), son contemporain, élève de Waldmüller, officier, voyageur, ample décorateur et meilleur portraitiste, appartient à la même lignée, mais il avoue ses pastiches avec encore plus d'ingénuité (*La loge Saint-Jean*, 1873, Vienne). Nul homme ne fut plus habile en Titiens et en Rubens. L'Allemagne de Schack, des collectionneurs de copies, aboutit à ces simili-maîtrises. En face de ces prestidigitateurs, il est intéressant de se rappeler la tenue de l'éclectisme d'un Baudry et, même devant les portraits de Lenbach, d'évoquer Henner et Delaunay.

L'Espagne de Fortuny. L'Espagne de Vierge. — Une cour de toril ombreuse et chaude, rayée d'un coup de soleil africain, peinte simplement, avec une consistance grasse, une autorité d'eau-forte jointe à la qualité de ton d'un beau coloriste, représente, au musée de Lyon, l'art de Mariano Fortuny (1838-1874). Mais est-ce que ce sont bien là les dons qui l'ont fait connaître et qui ont répandu si largement son influence ? Ce Catalan nomade, que nous trouvons successivement à Rome, au Maroc, à Paris, à Grenade, en Angleterre, à Portici, possédait toutes les ardeurs et aussi tout le brillant d'une vocation vraie. Il avait au cœur toute l'Espagne, et tous les peintres de l'Espagne, et surtout Goya, qu'il étudia. Il n'en retint que d'éblouissants effets de palette.

l'esprit du détail dans l'esprit de la touche, une matière solide,



H. Makart. — Entrée de Charles-Quint à Anvers (1878). (Musée de Hambourg.)

brillante, libre et d'un peintre. Sa lumière d'argent semble jetée à

poignées, par un joueur prodigue, un matin de carnaval. Tout crépite, tout pétille d'accents spirituels, les reflets se posent avec allégresse sur l'or moulu des rocailles et sur les cassures du satin, filent le long des marbres, au-dessus des tables et des consoles, dansent dans les parquets comme sur l'eau légère d'un rio vénitien. Il éveille partout une merveilleuse vérité de matière, depuis le globe terrestre en cartonnage verni des *Bibliophiles*, depuis les bouillonnés de dentelles des jabots et des manchettes jusqu'aux gros vases de la Chine, luisants de jour, jusqu'à la chair nue du petit modèle dévêtu devant les seigneurs (*Le choix du modèle*). Du *Mariage à la Vicaria* (1870), Gautier disait : « C'est une esquisse de Goya reprise par Meissonier », et le grand indulgent, sous la forme d'un double éloge, se trouvait envelopper la critique la plus juste et la plus vive du talent de Fortuny. Goya revu, repris par Meissonier, comme si la synthèse de cette irréductible antinomie était possible ! L'influence de Meissonier est certaine, Fortuny le connut à Paris, avec Rico et Zamacoïs, mais à ces miettes de l'art romantique, à ce pittoresque d'antiquaire, à ces préciosités d'atelier, vues à travers la loupe d'un miniaturiste, Fortuny apportait sa fièvre de peintre, son don de vie subtile, son chiffonné fringant, assez seigneurial. Sûrement il fut de ces artistes que la vogue, à une mauvaise époque de l'histoire du goût, diminue et neutralise. De ce spirituel Européen, la solitude, la campagne cuite, les palais en ruines, les féroces ardeurs de l'Espagne auraient peut-être tiré un grand peintre. Il ne fut qu'un éblouissant virtuose, mais de sang chaud et de fine race. Son succès international, son charme cavalier, son agrément anecdotique étendirent son influence en Espagne, avec ses deux beaux-frères, Raimondo et Ricardo de Madrazo, en Italie avec un grand nombre d'artistes qui tentèrent de faire revivre ses éclatantes finesses, sa touche pailletée, son brio de grand concertiste. On croit l'entendre revivre, cristalline, scintillante, éparpillée, dans la matière sonore d'Albeniz. Henri Regnault l'avait connu et aimé : par l'accent nerveux, par le mordant de la couleur, par la poésie gitane, la *Salomé* n'est-elle pas un beau Fortuny ?

Mais le génie de Goya revit ailleurs, sans alliage, sans maniérisme romantique. Un compagnon solide jette toute chaude sur la page blanche l'antique Espagne des tauromachies et des gargotes picaresques. Il la touche d'une plume aiguë, tressaillante de vie, il la tache d'une ombre violente comme une flaque de sang, dans l'aridité d'une lumière de craie, et la voici qui s'éveille, qui grésille et qui s'agite,

aussi colorée en blanc et noir que dans les pâtes savamment émaillées des peintres. A une époque où le succès de deux générations de Madrazo, où la vogue de Fortuny mettent à la mode une Espagne

Fortuny. — Le fumeur (1866).

galante, mondaine, papillotante, mièvre, où Manet, Stevens et bien d'autres se reprennent au songe admirable de Velasquez, Paris voit ce miracle, un Espagnol moderne qui a l'Espagne dans la peau, qui la respire, qui en applique spontanément l'âpre génie et les dons violents à la reproduction de la vie qui passe. Alors les journaux illustrés en France connaissent une grande période de leur histoire : après le *Magasin pitto-*

resque, après l'*Univers illustré* riche de collaborations et d'échanges anglais, et qui publia quelques-uns des plus beaux dessins de John Gilbert), le *Monde* déroule en grandes pages crépitantes de vie les chroniques de l'actualité, écrites avec une fièvre gaie, avec une exceptionnelle puissance d'évocation dramatique, par Daniel Urrabieta Vierge,

Cliché Monde Illustré.

Daniel Vierge. — Habitants de la vallée de la Morava, fuyant devant les Turcs, (Dessin gravé sur bois.)

journaliste, romancier, historien, poète. Les correspondants de guerre lui envoient leurs croquis : il les met debout, il les corse, il les chauffe de son souffle puissant, bien plus, il leur confère l'accent du vrai et de l'authentique, et, après avoir ainsi décuplé leur énergie, il les lâche à travers l'Europe, qu'ils bouleversent. Mais sa terre natale, qui lui a donné sa vigueur, l'inspire d'une manière plus brûlante. Vierge est un Espagnol des *Novelas Exemplares*, bien plus qu'un Espagnol de Gil Blas. En plein terroir romantique, il a la verve robuste de la grande

époque réaliste. La vie, la vie des routes, la vie des faubourgs, la vie seigneuriale et la vie misérable, la vie des foules, la vie de l'objet, voilà le domaine dont il s'empare, avec la poigne d'un berger de taureaux, avec l'escrime étincelante et brève d'une spada. Gorgé de ces images fortes, nourri de cette moelle, quand il se répand à travers la fiction ou le passé, il y circule avec la familiarité terrible d'un vivant parmi les morts. Le génie funèbre et violent de sa race promène sur l'Histoire de France de Michelet une lueur de lanterne sourde, une curiosité féroce de bourreau d'émir. Il est le grand-maître des cachots, des supplices, des épouvantes. Nul n'a su comme lui faire ruisseler en minces rigoles le sang d'un égorgé. Tournez la page : c'est la féerie du grand soleil, le désert des petites villes, le mulet harnaché de sonnailles qui broute tristement une herbe calcinée, l'ombre de la lance de Don Quichotte sur un mur castillan. Tournez encore : ce sont les foules parisiennes, les foules des grandes expositions vues avec le mordant de Manet et je ne sais quelle agilité dansante ; c'est l'épouvantable fait-divers de la voiture surprise et broyée par l'express, la nuit ; on sent le choc, on entend le fracas et le hurlement. Auprès de cet artiste génial, le grand Menzel lui-même paraît un horloger berlinois, Doré un écolier bien doué qui illustre ses livres de classe. Vierge mêle et confond dans l'unité de son hispanisme une ardeur romantique, intacte et toute fraîche, la puissance d'observation, le nerf, l'acidité des peintres de la vie moderne. Lucas engluait dans les pâtes l'héritage de Goya. Fortuny l'accommodait avec un élégant cynisme au goût des financiers et des mondains, avec ses légers pinceaux d'aquarelliste. Vierge, d'une fine pointe d'épée, le grave dans une matière impérissable qui sauve son nom à jamais, et l'Espagne du XIX° siècle avec lui.

LIVRE TROISIÈME

LA RÉFORME DE LA PEINTURE ANGLAISE

CHAPITRE UNIQUE

LE PRÉRAPHAÉLISME

Origines et caractères. — L'art anglais, si vivace, si « moderne », au sens où l'entendait Théophile Gautier, c'est-à-dire indépendant de tout archaïsme académique, dans la première moitié du XIX° siècle, abonde en forces spontanées, en ressources originales et profondes. Ses emprunts sont vite et puissamment assimilés. Son romantisme, c'est d'être anglais, avec énergie, avec passion. Il donne libre cours à une tournure d'esprit richement imaginative, à une glorieuse rêverie naturaliste, à son lyrisme de la lumière, à une expression très particulière de l'humour et de la sensibilité propres à la race. Mais plus caché qu'apparent, et trouvant avec peine une occasion de se manifester dans les sensualités de la peinture, il éprouvait aussi un singulier besoin d'idéalité. Dans les cryptes d'une vie et d'une méditation solitaires, William Blake en représente le paroxysme mystique, une déconcertante intensité spirituelle, un trop-plein d'âme qui, sur un plan indécis, confond la réalité et le songe, les vivants et les morts. Cette secrète fièvre religieuse dépasse la littéralité des dogmes, ou plutôt elle les absorbe, elle les élève à la région swedenborgienne des Anges et des Amis. L'église, haute ou basse, ne peut la contenir et la satisfaire. Elle voudrait une poésie et une peinture religieuses capables d'étreindre, non les vérités raisonnables de la foi, mais le mystère de l'univers et d'en refléter les proportions infinies, comme Martyn décuple les perspectives de Babylone et Turner les perspectives de la lumière. Elle s'y acharne, les mains tremblent, la volonté

se tend. De la pauvreté des moyens, il arrive qu'elle fait sortir la grandeur de l'effet. Sa misère plastique lui est foi, espérance et charité. Tel

Cliché Hollyer.

D.-G. Rossetti. — Le rêve de Dante (1870). (Liverpool, Musée Walker.)

est peut-être le sens, le secret d'une œuvre comme cette *Procession du Calvaire*, de Blake (National Gallery), où l'on voit le Christ mort, porté sur les épaules des disciples, escorté par la Vierge en prière et par les Saintes Femmes. Jamais pas plus silencieux et plus légers n'ont foulé la terre des vivants, jamais formes plus longues, plus étrangement imma-

térielles n'ont accompagné la dépouille funèbre d'un dieu. Dès les premières années du siècle, l'art anglais se cherche un au-delà mystique, et, comme les Nazaréens, il espère l'atteindre dans l'ascétisme et dans la prière. Mais cela se passe dans les dessous, dans le génie confus d'un pauvre et d'un isolé. Ce courant mystérieux, ces visions se perdent, s'évanouissent dans l'obscurité.

D'autre part, entre 1825 et 1860, la vie anglaise avait changé. Cette période voit grossir peu à peu et s'étendre sur toute l'Angleterre les lourds nuages des *Temps Difficiles*. Nulle part en Europe à cette époque la civilisation industrielle n'aboutit à cette dureté, à cette pesanteur. C'est l'atmosphère et c'est le fond de décor des sombres romans populaires de Dickens, avec ses effrayantes perspectives sur l'annulation progressive de l'homme, ses paysages exténués de faubourgs, ses malades, ses criminels, avec le lent pèlerinage de la vertu martyre dans les sous-sols de la vie sociale. C'est le sens de son rire malingre, de son humour à saccades, et aussi le secret de cette poésie jeune et fraîche qui s'épanouit merveilleusement entre ces murailles charbonneuses, comme une belle fleur, lisse et mouillée, dans l'aridité d'un taudis. Et, par contraste, l'art de cette noire Angleterre des années quarante, l'art d'une société qui repose sur de pareilles assises est pur agrément, gentillesse, mièvrerie sentimentale, plaisir des yeux. C'est le joli chenil de Landseer, ce sont ses chevaux d'amazone, ses cerfs de chasse à courre, toute la ménagerie des bêtes de luxe. Il y a la féodalité de Maclise, ce Walter Scott du peerage, les aquarelles de Cattermole, éclatantes fantaisies d'antiquaire, les arrangements rustiques de l'école de Wilkie. Il y a Mulready, il y a Leslie et, avec eux, la sensibilité d'atelier, l'adroite anecdote. Face au soleil meurt Mr Booth, qui emporte William Turner. La prédiction de Constable : « Dans trente ans, l'école anglaise aura cessé d'exister », semble bien près de se réaliser. Vide de toute idéalité, mais toujours conforme aux besoins esthétiques d'une classe et, n'oublions pas de le dire, toujours riche en brillants accords pittoresques et en qualités techniques, délibérément étrangère aux inquiétudes et à l'atmosphère du moment, la peinture de ces années confirmait dans les âmes fortes l'horreur instinctive de l'art pour l'art, cette soif d'un « contenu », d'un évangile, propre au génie anglais.

Cependant le romantisme continental inspirait les grands virtuoses, les grands éclectiques, formes vieillies de son activité créatrice, prestigieux crépuscule parcouru çà et là d'assez belles lueurs : l'atelier de

Couture maintenait, mais dans l'artifice et les procédés, quelques restes de la grandeur du passé; plus volontiers la peinture s'émiettait en

W. Holman Hunt. — Le berger mercenaire (1852). (Musée de Manchester.)

paillons étincelants, en bouquets de tons. Par réaction l'on voyait se dresser contre la décadence du romantisme l'ébauche d'un puissant réalisme social. Il donnait non seulement des maîtres, mais une poétique et une technique nouvelles à la France, aux Pays-Bas, à l'Allemagne même

et, un peu plus tard, à la Russie. Quarante-Huit en Occident, l'ère des réformes chez les Russes lui communiquaient une extrême vigueur. En Angleterre, rien de semblable au mouvement qui porte Courbet, de Groux, Israëls, Leibl ou Répine. La mémorable tentative de rajeunissement due aux préraphaélites anglais est riche de pensée sociale, mais elle reste aristocratique, et même ésotérique, et profondément religieuse. Par un de ses aspects, elle voisine avec la vie des simples, — mais ce n'est pas pour faire briller le divin dans la douleur et dans la pauvreté, à la manière de Perov, c'est pour la rendre plus belle, plus saine et plus pure, c'est pour la rafraîchir et pour l'élever par un charmant évangile naturaliste, par une sorte de découverte apaisante des dons éternels, par la poésie du décor familier. Sans abandon, mais avec une minutie pleine de conscience et d'exaltation, les préraphaélites anglais ont été des réalistes de la nature, qu'ils ont peinte brin à brin, religieusement, — mais ils ne pouvaient être des réalistes de l'homme. Ils ont voulu agir par la vertu des contraires. Ils ont fait faire à leur génération, affamée d'intérêts matériels et pesamment futile, une cure de poésie et d'idéalité. A l'Angleterre de l'acier et du charbon, noire, opaque et sèche, ils montraient une Angleterre céleste, toute de songe, de chevalerie, d'effusion chrétienne, de paganisme tendre. Ils reviennent aux exemples du moyen âge et de la première Renaissance, parce que Raphaël, à leurs yeux, c'est la fin de la candeur et de la santé, parce qu'il rompt avec la nature, parce qu'il est le premier des virtuoses. Ils chérissent l'Italie, Florence et Dante, mais au myrte et au laurier de pleine terre, à leur feuillage latin ils entrelacent un sombre et gracieux rameau celtique. Les rêves d'Arthur, les enchantements de Merlin et de Viviane se marient à l'élégante sécheresse toscane, à l'épique humanité de la Bible. Cette qualité songeuse, ces caprices mélancoliques, cette ardeur attristée, ce mélange de réserve et de volupté, voilà le ton qui leur est propre et qui n'est pas médiocre.

Bien avant eux, les Nazaréens en Allemagne, Navez en Belgique, enfin en France tout un groupe, dont Ingres partagea quelque temps les aspirations et les curiosités, avaient pensé et pratiqué le préraphaélisme. Comme les Français, les préraphaélites anglais sont volontiers dantesques et italianisants. Comme les Nazaréens, ils ont l'ardeur religieuse et le sentiment de la confrérie. Mais en France le mouvement, d'abord mêlé aux tressaillements du premier romantisme et à l'équivoque du style troubadour, finit par aboutir à la grandeur monumentale et à la

restauration de la peinture d'église, belle et sévère de ligne, économe des prodigalités de palette. L'Allemagne nazaréenne débute par le pastiche et finit par l'académisme de Munich. La force du préraphaélisme anglais réside dans trois éléments : son naturalisme, son celtisme, son génie biblique. Par là, il est triplement anglais. Il l'est encore par la qualité de la couleur, car, même en s'asservissant aux plus exactes disciplines du copiste, à une absurde patience de détail, la peinture anglaise ne saurait pousser l'ascétisme jusqu'au gris. Il n'a pas pour objet la décoration des temples et pour domaine la majesté des murailles. Il voit et il pense par tableaux, riches de sens, précieux et complets comme des chefs-d'œuvre de compagnonnage, mais où le ton est plein, chantant et rare. Enfin, — et c'est là peut-être sa plus grande originalité, — il crée un type, une féminité suave et nerveuse, fille des rêveries florentines, mais, plus encore, des paysages de lacs et de forêts, des parcs de manoir et des courts de sport, un Ange anglais, céleste et solide, l'enchanteresse dorée des jardins verts et noirs, longue, diaphane, auréolée de lumière et, de son petit poing délicat, habile à dompter les jeunes pouliches et à lancer la rude balle de bois dans les links.

Art d'intellectuels, de poètes, de penseurs, mais fortement anglais et parfois peintres, à travers leur métier de petites touches. Dès ses débuts, il est charpenté de personnalités puissantes, mais son rayonnement atteint des hommes encore plus hauts et plus doués, et même ceux qui ont voulu s'y soustraire en ont gardé l'accent et la poésie. Il colore tout un développement de l'art anglais jusqu'à la fin du siècle, il se propage sur le continent, où il contribue à provoquer, dans la génération de 1890, les aspirations symbolistes, la tendance au style et les études italiennes. Il est associé à la renaissance des arts décoratifs. Malgré tout, nous sommes tentés d'y voir un mouvement artificiel, parce que nous sommes dominés par une idée despotique de la vie moderne. Il faut le replacer sur son terrain, le rattacher à ses origines, le dater dans l'histoire des faits sociaux et des faits moraux, — et nous comprenons alors pourquoi, tandis que la crise de Quarante-Huit détermine dans toute l'Europe un réalisme puissant et passionné, riche de valeurs picturales nouvelles, l'Angleterre invente, non un romantisme tardif, non une récidive d'archéologie romanesque, mais un songe conforme à ses instincts et à son idéalité.

Ruskin et la pensée sociale. — La confrérie préraphaélite, *Pre-Raphaelite Brotherhood,* la fameuse P. R. B. dont les initiales, accompa-

gnant les signatures, désignaient les œuvres au scandale et à l'ironie, fut fondée en 1848 par trois peintres, W. Holman Hunt, J. Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, et un sculpteur, Thomas Woolner, auxquels se joignirent deux critiques, James Collinson et Stephens Michael Rossetti. Peu après venaient à eux Burne Jones et William Morris. Attaqués de toutes parts, ils ont pour eux une active et glorieuse sympathie, l'éloquence et la foi de Ruskin, dont le nom est inséparable des leurs. Ruskin n'est pas seulement la grande voix de ce mouvement, il en est l'âme. Il a la conviction apostolique, la largeur des vues, le sentiment social. Sans lui, le préraphaélisme courait un grand danger, le pur raffinement esthète, le snobisme ésotérique ; par lui, il se rattache à la vie, à la fièvre du moment, aux profondes aspirations de l'homme. L'art n'est pas de délectation, il est fonction humaine et rédemption. Il ramène la société au grand courant des vérités, la nature. Mais qu'il y revienne d'abord lui-même, avec candeur, avec intimité, sans choisir, sans rejeter rien. La grandeur et la nouveauté des préraphaélites, c'est, à ses yeux, d'avoir retrouvé la nature, sous les fictions et sous les artifices de l'école et du faux goût. A ceux qui leur reprochent d'être des pasticheurs, il réplique : « Les préraphaélites peignent d'après la nature et ne copient pas les primitifs. Ils rejettent les procédés techniques communément employés à partir de Raphaël... Le sentiment des écoles de la Renaissance est composé de paresse, d'infidélité, de sensualité, d'orgueil frivole ; voilà pourquoi ils se sont appelés eux-mêmes préraphaélites. » Dans ces nouvelles *Harmonies de la Nature* que sont en un sens les *Modern Painters*, quel hymne à la poésie de toute chose, au mystère infinitésimal du détail, depuis les formes des nuages jusqu'aux brins d'herbe d'un parterre, de la stratification des roches dans les montagnes jusqu'à la délicate anatomie d'une fleurette ! Mais l'artiste n'est pas pur analyste, il est voyant : « Surprendre dans l'herbe ou dans les ronces ces mystères d'invention et de combinaison par lesquels la nature parle à l'esprit ; retracer la fine cassure et la courbe descendante et l'ombre ondulée du sol qui s'éboule avec une légèreté, avec une finesse de doigté qui rappelle le tact de la pluie ; découvrir jusque dans les minuties en apparence insignifiantes et les plus méprisables le travail incessant de la puissance divine qui embellit et glorifie, proclamer enfin toutes ces choses à ceux qui ne regardent pas et ne pensent pas : voilà le privilège et la vocation de l'esprit supérieur ; voilà par conséquent le devoir particulier qui lui est assigné par la Providence. » Magnifique effusion de naturalisme lyrique qui respecte partout la vie, et digne

d'un esthéticien bouddhique du xve siècle, mais traduite avec une probité

J.-E. Millais. — L'ordre d'élargissement (1853). (Londres, National Gallery.)

inerte, avec une minutie exténuante par les gazons d'Holman Hunt, par les feuillages de Vicat Cole, souvenirs d'herbier, peinture de botaniste qui voit, non l'arbre ou la plante vivace, mais une structure végétale...

De même que l'art s'est éloigné de la nature, il s'est éloigné de la grandeur de l'homme. Une énorme quantité de tableaux médiocres, sans émotion, sans vérité, pèsent sur elle et la cachent à tous les yeux. La peinture est sans ambition, parce qu'elle manque de foi : « L'art historique et l'art religieux, loin d'être épuisés, n'ont pas seulement commencé à exister. Moïse n'a jamais été peint, Elie ne l'a jamais été, David non plus, si ce n'est comme un joli garçon, Déborah jamais, Gédéon jamais, Isaïe jamais De robustes personnes en cuirasse ou des vieillards à barbe flottante, le lecteur peut s'en rappeler plus d'un qui, dans son catalogue du Louvre ou des Offices, se donnaient pour des David ou des Moïse, mais s'imagine-t-il que, si ces peintures eussent le moins du monde mis son esprit en présence de ces hommes et de leurs actes, il aurait pu, comme il l'a fait, passer au tableau voisin, quelque Diane et Actéon, ou l'Amour et les Grâces, ou quelque querelle de tripot ? » Voilà la forte conviction anglaise, l'horreur du dilettantisme, la grande Bible épique qui hantait Milton et dont Madox Brown ressuscite les prophètes.

Mais Ruskin sentait qu'il n'est pas possible de réformer l'art sans réformer la vie. Dès avant 1860, il avait associé la grandeur des arts du passé à l'équilibre, à la collaboration des forces sociales. La cathédrale était œuvre collective, œuvre de foi, œuvre d'artiste, œuvre d'ouvrier. La beauté des vieilles villes d'Italie tient au génie d'un temps où les grands et les travailleurs avaient des relations cordiales et des affinités. Peu à peu sa pensée se fortifie, elle anime, elle emplit une admirable prédication : l'industrie et la richesse dégradent l'homme, un pays riche est un pays laid, l'usine rend riche, mais empoisonne l'eau pure, la richesse ne donne pas des amis, il n'y a pas d'autre richesse que la vie. La division du travail, source de l'opulence moderne, est mère de la servitude et de la laideur. Il est impossible que les pensées d'un homme soient exécutées par un autre. De même que l'artiste doit être bon ouvrier, l'ouvrier doit être artiste. Il faut au peuple des professeurs de dessin ; Ruskin sera le premier d'entre eux. Il faut réhabiliter le travail des mains, montrer partout les belles œuvres manuelles de l'ancien temps, assainir, élever la vie... Ainsi l'esthétique préraphaélite, par une logique inflexible, voyait s'élargir son champ confiné et touchait tous les aspects de l'activité ; elle tentait de ressusciter les petits arts rustiques, elle s'essayait dans des tentatives, elle subissait des échecs, elle triomphait enfin, en plein rêve et en pleine vie réelle, avec un poète homme d'action, utopiste et organisateur, ouvrier de ses dix doigts, William Morris.

Les peintres. — Cela, c'est le développement en largeur d'une doctrine par un puissant esprit, c'est, entre l'inflexible sécheresse de l'école de Manchester et l'agréable socialisme féodal de Beaconsfield, l'écho dans un cerveau anglais, richement cultivé, merveilleusement sensible à la poésie

J.-E. Millais. — Mrs Heugh. (Musée du Jeu de Paume.)

de la vie et à la poésie des arts, des tristesses européennes de Quarante-Huit. Les œuvres sont moins étoffées. Que vaut la peinture ?

Des trois fondateurs, le plus convaincu, le plus apostolique, c'est Holman Hunt ; la personnalité la plus attachante, c'est Rossetti : le plus peintre, c'est Millais. William Holman Hunt (1827-1910) est moins un artiste que la plus consciencieuse « intégration » d'une esthétique. Devant tant de

vertus, un idéal si haut, de tels soins, une telle application à faire entrer dans la matière, non la plénitude, mais la quantité, à faire foisonner l'obsession du détail, d'ailleurs cherché, étudié, mis en valeur avec un inventif et gracieux scrupule, on rougit presque de parler de peinture, comme d'une inconvenance. Hunt s'empare de notre attention et la brise de fatigue. Il laisse inerte notre imaginative, parce qu'il ne lui donne aucun jeu, aucune échappatoire, pas une fissure de liberté. Il dit tout. Il ne pense pas que l'art soit un moyen de suggérer l'homme, la vie, la nature, le divin : il est copie, bonne œuvre et besogne. Le peintre a l'ambition légitime des plus hautes pensées, mais, pour nous les communiquer, il parle tour à tour, selon l'accessoire, le costume, le décor, une langue pointue et petite d'herboriste, de ferronnier, de tisserand et d'arboriculteur, — la langue de son art, jamais. Il est allé en Palestine étudier les Évangiles d'après nature : il en a rapporté une collection de Juifs et de Syriens photographiques, qui nous représentent l'Orient, le passé et la Bible avec moins d'accent et de poésie qu'un marchand de tapis entrevu à la terrasse d'un café. Hunt voit l'accessoire et ne voit pas l'essentiel. Il y a une belle idée de parabole dans sa célèbre *Lumière du monde* (Keble College, Oxford), dans ce Christ errant sur les chemins à la recherche d'un homme, frappant aux portes pour éveiller doucement le pécheur endormi, mais est-ce une idée picturale? Le centre attractif du tableau, c'est la belle lanterne en fer découpé, que tient le Diogène évangélique ; le « morceau » qui requiert l'attention, ce sont les fleurs du premier plan, les longues tiges montantes. Dans cette anecdote symbolique, ingénieuse, peu touchante, péniblement peinte, où est l'exquise économie des véritables préraphaélites, j'entends des maîtres antérieurs à Raphaël? De plus, une couleur mince, aigre et violente, aggravée de contrastes peu rares, surtout dans la dernière manière du peintre, et qui rend peu supportable son portrait aux Offices, par exemple.

A ce grave Saxon s'opposent avec une force subtile le délicat génie, la mysticité juvénile et maladive de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Avec son nom suavement latin, ses prénoms de poète et d'ange, sa lyre à doubles cordes qui lui inspira des chants lumineux, attendris et parfaits, de beaux tableaux pareils à des chants, il apparaît comme un exilé du temps et de l'espace, il appartient au royaume des amants, des « damoiselles élues », à cette région mélancolique et glorieuse du Paradis dantesque où Béatrice attend son ami. Comme Burne Jones, mais avec plus d'effusion, il est au nombre de ces talents plus féminins que virils qui,

dans toute l'histoire de l'école anglaise, et dans celle du préraphaélisme même, s'opposent au robuste tempérament des mâles, de Van Dyck et de Gainsborough à Rossetti, de Hogarth et de Reynolds à Millais. L'un des collaborateurs de la revue *Le Germe* (1850), puis de l'*Oxford and Cambridge Magazine*, avec Burne Jones et William Morris, il fut de ces nobles et charmants inspirés qui donnèrent au mouvement préraphaélite

Madox Brown. — Le Christ lavant les pieds de Pierre (1852). (Londres, National Gallery.)

sa couleur lyrique, et même littéraire, mais, entre tous il était, doublement, le poète, il vécut, peignit et chanta dans le plus harmonieux des songes. Le *Rêve de Dante* (Liverpool) est cadencé comme une strophe, et c'est autour de Dante, de Béatrice, de la *Vita nuova* que s'enlace de préférence, avec une élégance séraphique, la nostalgie de ce Florentin de Londres. Apparitions psychiques momentanément (et imparfaitement) revêtues d'un corps, visages de femmes-enfants auréolés d'une lueur mystérieuse, beaux noms latins ou d'Italie, dont les consonances évoquent tantôt la prose d'église, tantôt le raffinement de clef des ternaires et des

sonnets, *Beata Beatrix*, *Ecce ancilla Domini*, *Proserpina*, *Pandora*, *Monna Pomona*, *Veronica Veronese*. Mais cet habitant du ciel a des attaches anglaises. Les filles de son génie sont pétries de l'argile la plus délicatement terrestre. Plus jolies que belles, mais si jolies, on les voit à Florence, aux Offices, chez Doni, tenant à la main quelque précieux Ruskin, dans une reliure à nerfs et à fermoirs... Cet art a été l'une des forces éminentes de la culture anglaise. Il y a en lui du don et de l'invention, des souvenirs heureux, de la littérature enfin, mais ailée, et nulle part la tension, si pénible, d'Holman Hunt. Par là, il est à la fois plus accessible et plus élevé. Rossetti peint comme un archange plutôt que comme un peintre, mais c'est un riche, ardent et suave coloriste. Sa manière consent des sacrifices, et même aussi son dessin quelquefois, mais il a toujours la plus noble grâce, et son mysticisme est toujours plastique.

La personnalité de John Everett Millais (1829-1898) n'est pas simple, et sa vie n'est pas une. Dix ans il appartint à la confrérie préraphaélite, et puis il la quitta. Il y a en lui un observateur réaliste, un anecdotier sentimental, un ami des poètes, et même un peintre. Peintre par le don de l'invention picturale, par le sentiment de ce qui fait bien en peinture, peintre par la couleur et par la matière. Dès ses commencements se voit en lui le désaccord entre la doctrine et l'appel de la vie, entre l'autorité d'un maître qui voit large, humain, émouvant, et l'homme d'une volonté disciplinée, tyrannique et qui ne se passe rien. Qui doit l'emporter, de ces deux adversaires étroitement mêlés ? Le réaliste, le peintre, mais, en même temps qu'il se libère, il s'affaiblit, non en moyens, mais en force d'âme, en puissance de caractère, et, n'étant plus soutenu par la ferveur mystique de sa jeunesse, il cède au pittoresque anglais, — le fameux *Garde de la Tour*, éblouissant d'ailleurs comme morceau, — il tombe dans l'anecdote sentimentale anglaise, — le *Passage du Nord-Ouest* (tous deux à la Tate Gallery). Avec cela, d'un bout à l'autre de sa carrière, les raffinements et les ardeurs de la vision. De l'extrême minutie de la première manière au libre éclat de la dernière, en passant par les mollesses et les indécisions de la période moyenne (*Les Romains quittant la Grande-Bretagne*), il les possède, il les développe d'instinct. Au fond de lui-même, qu'il le veuille ou non, il attache moins d'importance à la signification idéale de son œuvre qu'à la qualité des rouges, par exemple, — habit rouge du geôlier dans l'*Ordre d'élargissement*, habit rouge, soutaché d'or et de bleu sombre, du *Garde de la Tour*, robe rouge du portrait de *Miss Evelyn Tennant* (1875). Dès ses débuts, Gautier discerne en lui la fran-

chise et la vivacité du coloriste : « Malgré la gracilité menue de la touche, l'aspect général est large et la couleur franche. L'artiste a le courage de ses rouges, de ses bleus et de ses violets, et ne rompt pas ses tons vierges... » Et la qualité sensible, la tendresse du peintre, du peintre anglais, pour la délicate poésie de la chair se révèlent, dans la petite main, les talons nus de l'enfant, dans l'*Élargissement*, la puissante unité de modelé du visage, chez la mère. Ce peintre, d'abord si dense, dépasse la probité artisane d'Holman Hunt, comme le lyrisme effusif de Rossetti : son pinceau mince donne à la vie dont il s'empare à petits coups l'éclat, la chaleur, le sang.

Au fond, s'il y a unité doctrinale et logique dans le naturalisme idéaliste du groupe, il comporte aussi le germe d'une contradiction intime entre le charme fascinant des visions du pur esprit et l'objectivité patiente du bon ouvrier. Hunt porte cette contradiction dans son art : il donne à l'ange des ailes de plomb. Millais est plus peintre que poète, même quand il s'inspire de la plus haute poésie de son pays, de Shakespeare, de Keats, et, dans ses pages les plus rêveuses, le *Retour de la colombe à l'arche*, la *Veillée de la Sainte-Agnès*, *Ophélie*, par exemple, on sent qu'il aime l'objet pour l'objet et que cela lui plaît de le douer de vie picturale. Rossetti est lyrique avant tout : chacune de ses œuvres réclame les soins et l'attention qu'exige un chef-d'œuvre, mais c'est par vertu, par dignité envers soi-même, et non par une diabolique revanche du réel. Il en est de même pour Edward Burne Jones (1833-1898). Ame charmante et grande, toute fidèle à son rêve, toute pénétrée d'italianisme quattrocentiste et pourtant tout anglaise. Jamais plus parfait recul hors du temps, — mais ses racines sont profondes au sol de son vieux pays. Burne Jones propage l'écho de chants, de songes et d'enchantements très anciens. Par cette note légendaire et magique, il ressuscite les prestiges de Merlin et les chevaleries d'Arthur ; il touche une fois encore, avec une mélancolie captivante, la grande harpe gaélique, et cette sonorité ancienne émeut toute l'Europe. Nous avons de lui deux beaux portraits, l'un par Alphonse Legros, l'autre par Frédérick Watts : plus qu'à un humaniste, ils nous font penser tous deux à un apôtre, à un inspiré. Rien de plus prenant que la candeur de ces yeux-là. Et il est vrai qu'il voulait être d'église ; il s'y préparait à Oxford, où il avait pour condisciple William Morris. La vue de quelques œuvres de Rossetti et d'Holman Hunt lui révéla sa vocation. Mais en renonçant à être clergyman pour devenir frère préraphaélite, il ne cessait pas d'être en religion, il entrait dans les ordres, et même il s'écartait du siècle plus qu'il n'eût fait

dans quelque cure aristocratique. Rossetti lui donna quelques leçons Ruskin et l'Italie furent ses vrais maîtres. Mais son art continue avec beaucoup de charme la *Vision de Dante*, en l'enrichissant de raretés et de subtilités empruntées aux derniers Florentins ou suggérées par eux et en la transportant dans le domaine des antiques rêveries de Bretagne. N'est-ce pas d'ailleurs un des phénomènes de transmission historique les plus curieux que de voir l'héritage de ces raffinés, de ces voluptueux que furent les peintres de Florence dans le dernier tiers du xve siècle, autour de Botticelli et de Filippino Lippi, passer aux mains de ces jeunes gens graves, dont l'un vient de renoncer à la prêtrise pour se rapprocher plus encore du Seigneur, et dont l'autre sera le Savonarole de la civilisation industrielle? Voici que revit la grâce de Giovanna degli Albizzi et de Simonetta Vespucci, dans de belles jeunes filles anglaises de l'ère victorienne, rêvant d'amour avec une tristesse craintive, dans des ruines que fleurit l'églantier (*L'Amour dans les ruines*), ou penchant leurs visages, d'une surprenante identité, au-dessus d'une source des montagnes, plus pure, plus froidement étincelante que le ciel (*Le Miroir de Vénus*). Ce type de femme n'est pas exempt d'une miévrerie d'image. Il n'appartient pas à l'ordre des puissantes créations de la peinture. Il est monotone, il est même débile; il porte en lui l'équivoque de sa double origine plus que le mystère des hautes régions de l'âme, et souvent ces beaux yeux, ces beaux fronts sont mélancoliquement vides. Mais il enchanta chez nous toute une génération de jeunes idéalistes et de raffinés que dégoûtaient les rustres mâles et femelles de Bastien-Lepage, — d'ailleurs peints de la même manière, avec des soins minces et des intentions petites. Mais Burne Jones, comme Rossetti, a créé un style, et, comme lui, il fut intense et séduisant coloriste. Voilà le rare privilège anglais, le charme et l'autorité d'une race de peintres, encore que le ton soit plutôt coloration que couleur et ne fasse pas partie intégrante de la peinture. Les préraphaélites français simplifient, élargissent, aboutissent au grand dessin, aux notes calmes et monumentales; les préraphaélites anglais voient par le détail, considèrent le tableau comme un objet d'art, ils font onduler la forme, ils chiffonnent le pli, ils aiment le ton riche et le ton intense.

Cette définition ne contient pas Madox Brown, qui la dépasse, ni William Morris, qui s'est limité, mais avec une sorte de génie, au blanc et noir du bois et du livre décoré. Ford Madox Brown (1821-1893) fut, en peinture, un des plus grands poètes dramatiques de l'Angleterre, et probablement son seul peintre d'histoire. Il ne faisait pas partie de la confré-

rie, mais, l'aîné de dix ans de tous ces artistes, il les inspira. A l'écart du mouvement, consumant ses années dans des travaux gigantesques (son *Travail*, qui, gorgé d'intentions sociales, est digne des temps, mais

Madox Brown. — La part de Cordélia (1849). (Londres, National Gallery.)

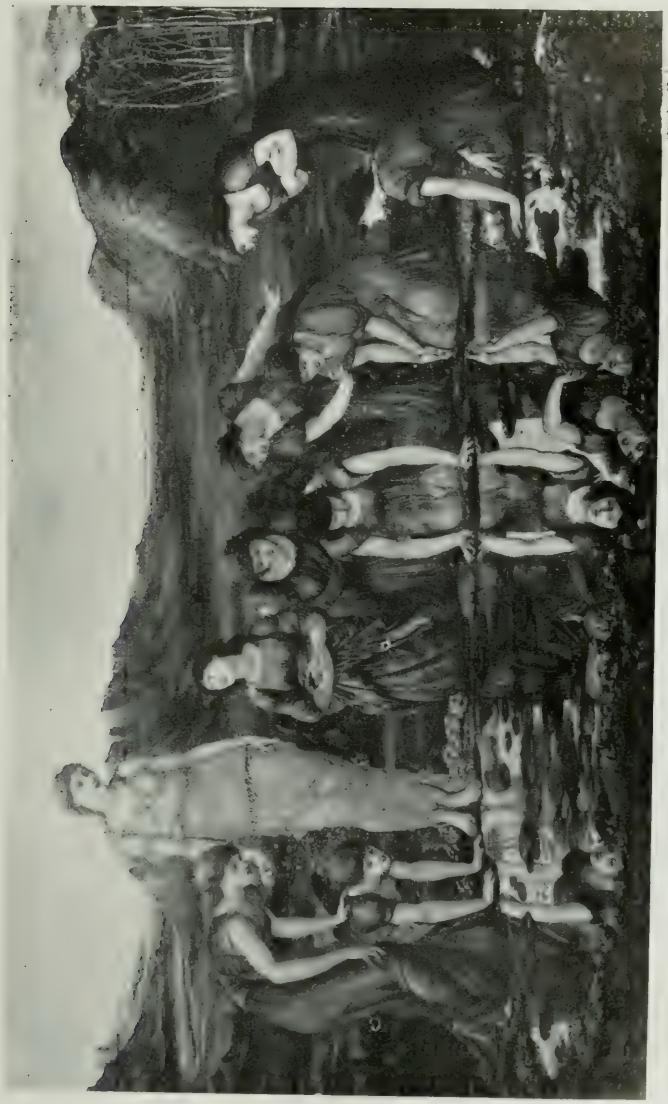
Cliché Hollyer.

non pas la meilleure de ses œuvres; ses admirables décorations pour l'Hôtel de Ville de Manchester), on aime à se le représenter dans la solitude de Moïse. Il a la puissance de vision shakespearienne et biblique. *Élie ressuscitant le fils de la veuve*, avec sa taille de géant centenaire, ses pieds énormes, ses mains énormes et les plis de son manteau qui

semble plonger encore dans les ondes de la nuit et de la mort, et tenant à pleine poigne la momie du ressuscité, est le descendant authentique de cette race de Jacob qui se colletait, la nuit, avec l'ange du Seigneur. Pour lui la phrase de Ruskin acquiert tout son sens : il a vu Élie face à face, il l'a peint, et il est difficile, après avoir subi la secousse de cette vision, de passer, le long de la galerie, à une mythologie galante ou à une scène de cabaret. La puissance pathétique d'une réalité forte l'emporte sur l'archéologie et sur la minutie du faire. Madox Brown n'a pas seulement l'œil du réaliste, il en a les poumons. Tandis que la plupart des préraphaélites ont le sentiment ouvrier de l'objet, il a le sentiment humain de l'homme. Il le répand dans l'Évangile avec une autorité extraordinaire : *Le Christ lavant les pieds de Pierre* ne les baigne pas d'effluves séraphiques, il les prend dans ses fortes mains. Ces membres robustes nous restituent l'humanité du dieu, sa puissance fraternelle, comme les bras forts de la veuve levés pour la prière et pour l'action de grâces, ces bras de laveuse et de tisserande, ont une admirable éloquence de vérité. Auprès du Christ de Madox Brown, le Christ d'Holman Hunt est une image de piété, fade et soignée. *Le Roi Lear partageant son royaume* semble encore appartenir à la Bible, il a la caducité formidable de ces races qui vivaient plus de cent années; il est écroulé dans sa débonnaireté insensée, il tient son sceptre comme un vieux hochet; autour de lui, tous les visages crient le secret des âmes. Dans le moderne et le contemporain, Madox Brown saisit encore la minute intense, celle qui, sans gestes et sans jeux de physionomie, dans l'atmosphère de l'étonnante vérité, nous prend aux entrailles. Non, le *Dernier adieu à l'Angleterre* n'est pas une pure « image ». La poésie du départ, de l'exil, de cette mort aux choses et aux êtres aimés, respire dans ce visage de jeune femme qui, du bateau, regarde la terre natale, dit adieu à l'île profonde qui s'efface au lointain des mers.

Je le sais, nous voudrions là de la peinture, une plus vivante possession de la matière, nous cherchons en vain les prestiges et les charmes d'une grande école de peintres, les brillantes audaces, les succulentes concisions du XVIIIe siècle anglais. Mais c'est contre le maniérisme de cet art-là, contre sa menue monnaie, contre les débiles insuffisances de ses derniers adeptes que s'élevaient les maîtres de Quarante-Huit en Angleterre. Ils ont concentré les énergies de leur pays, ils l'ont haussé, ils ont voulu, sans cesser d'être des poètes, et même en étant le plus poètes possible, regarder le réel en face, sans détour, sans procédés d'atelier, et c'est de cette double volonté qu'est faite leur grandeur. Parfois l'équilibre

est rompu : tantôt l'idéalité l'emporte, une idéalité quintessenciée, maladive et littéraire, et tantôt c'est l'objectivité pesante du détail. L'éner-



Cliché Hoyer.

E. Burne Jones. — Le Miroir de Vénus. (Londres, Collection Goldmann.)

gique génie de Madox Brown cheville au cœur d'une réalité solide, pleine de caractère, l'âme même des plus hauts poètes de son pays : elle revit dans son art avec une force étrange. Plus que les membres de la confrérie, ce solitaire, hanté de visions puissamment concrètes, incarne, non

seulement une esthétique, mais les vertus permanentes de l'imagination et de la volonté anglaises. Il les représente, et il les décuple.

L'influence. Les contemporains des préraphaélites. Watts. — Le préraphaélisme colore la peinture anglaise jusqu'à la fin du siècle, et même plus tard encore : talents inégaux, Collinson, Howell, Deverett, Sandys, Arthur Hughes, Noel Paton et bien d'autres, tout un groupe de paysagistes, appartiennent à son influence. Shakespeariens, dantesques, mystiques ou simplement sentimentaux au goût de leur pays, ils peignent dans la même gamme fervente, et il leur arrive aussi de prendre le foisonnement d'un détail puéril ou sans vie pour l'expression d'un naturalisme profond. Cependant Frédérick Leighton, Edward Poynter restent fidèles à une conception plus académique du style, Alma Tadema fait servir les recettes de l'atelier Leys à une peinture galante, coquette, savamment archéologique et raffinée dans le vulgaire, à des virtuosités égypto-grecques. Les peintres de genre sont nombreux, l'Angleterre ne saurait pas plus se passer d'eux que de romans romanesques. Et c'est ainsi qu'Orchardson contente avec un spirituel agrément le besoin d'émotions distinguées des amateurs bien élevés : il a d'habiles qualités de peintre, avec l'esthétique, la nuance de sentiment d'un illustrateur de magazine. Frédérick Walker (1840-1875) promettait des mélancolies peut-être moins superficielles. Herkomer, d'origine bavaroise, est souvent, lui aussi, un illustrateur, mais d'une vision plus large et de facture franche. Il avait commencé par collaborer au *Graphic*. Par des œuvres comme la *Dernière assemblée des invalides de Chelsea* (1874), *Manquant*, la *Maison mortuaire*, il est l'émule et le contemporain de nos naturalistes sociaux, — la seconde génération, bien diminuée, du réalisme. Inspiration aussi artificielle, mais d'un intérêt plus direct, et soutenue par un talent plus vigoureux que les débris de l'école de Wilkie, représentée par Thomas Webster.

Et la « merry England », l'Angleterre drue, colorée, vivante, facile, cordiale d'autrefois, en subsiste-t-il quelque chose, dans cet art, soumis d'une part aux rêveuses rigueurs du préraphaélisme et, de l'autre, amolli par une sentimentalité un peu courte, par la peinture à sujets ? Elle est encore admirable de verdeur, de fécondité créatrice, de verve pittoresque, de coulée large, dans les dessins de John Gilbert, vieux romantique inépuisable, riche de la bonne sève de son pays, en attendant de revivre sous une forme plus concise, avec la génération suivante, dans

les fortes xylographies de Nicholson. Elle est grasse, nourrie d'un trait fort et précieux à la fois, enluminée avec une sobre richesse, dans les

Cliché Hollyer.

G.-F. Watts. — Fata Morgana (1848). (Musée de Leicester.)

merveilleuses images de Walter Crane, rêveur légendaire, humoriste et lyrique, préraphaélite et moderniste, un des plus beaux noms de cet art de l'illustration anglaise qui a donné le *Gilpin* de Caldecott et les « Enfantines » de Kate Greenaway, — Walter Crane, robuste héritier

du génie de William Morris. Ainsi le préraphaélisme n'a pas tout absorbé. Le goût public continue à favoriser des œuvres où, sous des dehors d'anecdote et sous l'émotion de fait divers, se révèlent de libres et vivantes qualités de peintre, et l'illustration sauve l'antique vivacité de l'humour.

Dans un ordre plus grave et dans un plus haut recueillement, deux artistes appartenant à deux générations successives vivent et produisent à l'écart de la doctrine, Frédérick Watts et Albert Moore. Watts (1817-1904) a pourtant des traits de nature communs avec les préraphaélites. Il a l'éducation italienne, ayant, à partir de 1843, passé quatre années à Florence chez Lord Holland; il a l'horreur de l'art pour l'art, le goût, l'habitude, le besoin des pensées les plus hautes et les plus raffinées. Il disait : « L'art pour l'art est une devise maudite, nos artistes se sont beaucoup trop occupés d'acquérir la maîtrise de leur langue et, dans bien des cas, de seulement apprendre à jongler avec des mots : ils ont négligé aussi la culture des grandes idées et des qualités intellectuelles, seules capables de faire l'art vraiment grand. » Il a le haut sentiment de la dignité de la peinture et de sa puissance morale. Il la nourrit de symboles, la Foi persécutée et sereine, la Mort réclamant l'hommage de tous, et même de l'enfant qui joue avec un suaire, l'Amour élevant l'homme au-dessus de la bête, l'Espérance penchée sur le monde désert et tirant encore de sa harpe un accord suprême qu'elle écoute avidement. Certaines de ses figures de femme ont l'exquis de la ligne préraphaélite, chez Rossetti, chez Burne Jones... Mais ce penseur si rare, si raffiné, cet homme complet est avant tout un peintre anglais. Nulle discipline n'asservit jamais son pinceau à des patiences de métier, au despotisme de l'objet. Son art est un chant sévère et libre, touché çà et là de vifs accords, plein de la majesté des maîtres, de la grâce anglaise et du raffinement des sonorités. Les énigmes harmonieuses, les mythologies, d'une pénétrante suavité, *Endymion*, l'*Enfance de Jupiter*, alternent avec des portraits, Miss Mary Fox, Russell Gurney, Walter Crane, Tennyson, Carlyle, Browning, Matthew Arnold, le cardinal Manning, où les dons propres à l'ancienne école, la subtilité rapide et la fraîcheur de la vie, s'allient au sentiment royal de la haute humanité. Tantôt il semble que l'on soit en présence d'une esquisse ardente et brillante d'un maître anglais du XVIIIe siècle (parfois inconsistante et non sans aigreur), tantôt, et c'est le plus souvent, la gravité de notre âge baigne ces figures d'une lueur noble. On a eu raison de le rapprocher de Delaunay, de Ricard, mais s'il est inégalement peintre,

la qualité de la pensée est chez lui plus hautaine et propage jusqu'à nous le rayonnement secret de la spiritualité.

Nous quittons cette seigneuriale demeure pour descendre, de quelques

Cliché Hollyer

G.-F. Watts. — L'Espoir (1886). (Londres, National Gallery.)

degrés, dans l'intérieur d'un pur sensitif, d'un peintre qui, parfois, composa de grandes toiles à sujets assez énigmatiques (*Les Amours des Saisons et des Vents*, par exemple), mais qui aima surtout disposer autour du corps élégant de la femme des draperies lâches faisant de beaux plis, un harmoniste d'intérieur, plein de recherches, mais savamment simples, imprégné, sans abus de procédé, des finesses de reflets, des harmonies

grises, blondes et jaunes de la peinture claire, Albert Moore (1841-1893). Ses toiles sont infiniment peu chargées de *contenu* idéaliste : elles se suffisent à elles-mêmes, elles sont, si l'on peut dire, leur propre sujet, et il arrive que leur titre leur soit donné, comme par bravade, d'un accessoire (l'*Éventail*). Malgré quelques traces d'influence, malgré quelques parterres encombrés de floraisons, cet art est à l'opposé de l'art préraphaélite, et c'est, avec sa qualité fine, son plus grand intérêt. Et c'est sans doute aussi la raison pour laquelle un grand peintre n'hésitait pas à déclarer que Moore était le plus bel artiste dont l'Angleterre du XIXe siècle aurait pu s'enorgueillir. Ce jugement doit être recueilli, car il est de Whistler.

DEUXIÈME PARTIE

LA PEINTURE MODERNE

INTRODUCTION

C'est de 1848 à 1870, c'est en France que se posent les problèmes décisifs de la peinture moderne. Avec puissance, le réalisme éveille l'attention des maîtres et leur révèle l'intérêt passionnant de la vie. Mais même lorsqu'il ne fait pas naître une peinture à programme, il cherche encore l'homme éternel plus que l'homme contemporain. A l'habitant des villes comme au travailleur des champs, il donne des proportions épiques et la carrure large. La vie contemporaine est encore pour lui un drame romantique où le grotesque et le terrible tantôt se heurtent et tantôt se confondent. C'est très évident pour un Daumier, mais cette nuance est sensible encore dans l'interprétation poétique donnée par Baudelaire des dessins de Guys, que nous ne pouvons plus voir sans la draperie de mystère et de drame que le génie du critique a disposée autour de cette étrange chronique du Second Empire, dessinée par l'homme des foules selon Edgar Poë. Chez Courbet lui-même, il y a l'intention, l'allégorie réelle, la pensée de Quarante-Huit traduite par un peintre jovial, sain et robuste, tout exempt de malaise. Les écoles étrangères accentuent encore cette note. Selon les hommes et les milieux, elle va du mysticisme social au mysticisme évangélique.

En France, le réalisme est aussi, et surtout, une leçon d'honnêteté picturale, un retour à la nature et à l'homme, étudiés moins selon leur teneur lyrique (qui subsiste d'ailleurs) que pour leur riche signification concrète et comme thèmes d'une peinture énergique et loyale, par opposition aux formes basses et usées du romantisme. Par là, Courbet met

son autorité sur toute une génération. Non seulement il crée un type et une formule, mais il donne du corps à un métier fatigué de tressaillements divers. Ses œuvres, solides comme des murailles, resteront debout, même assombries, quand seront tombées en poussière des tentatives plus raffinées et, dans le sillage de son génie, des œuvres de ses disciples, qui nous paraissent aujourd'hui peu dignes d'intérêt, auront du moins celui d'avoir résisté. Car le temps, qui moissonne et qui détruit de grands poètes de l'art, respecte les travaux des bons peintres.

Le préraphaélisme et ses amitiés anglaises ne sont pas de l'ordre des forces actives que nous étudions. Le préraphaélisme fut, lui aussi, un retour à la nature et à la loyauté, mais à travers l'archaïsme et des procédés petits. Il appartient à l'histoire de la haute culture plus qu'à celui de la peinture et, plus que toute autre forme d'art née du mouvement européen au milieu du siècle, il a l'obsession du contenu, il tend, non à la vie, mais à l'éternité. Il exprime les ardeurs et les songes d'une élite d'hommes supérieurs, et non la sensibilité d'un temps.

Mais cette sensibilité pouvait-elle s'exprimer mieux et se satisfaire pleinement en Courbet? Il avait trop d'autorité. Avec sa géniale et rustique certitude, il manque de fièvre. Il a respiré un air trop pur et trop libre. Il est de France et d'Europe, — cette Europe qu'il a rudement secouée, il n'a rien du génie de Paris. Or le Paris du Second Empire est un fait. C'est non seulement une énorme ville d'échanges, un centre d'art, d'expositions et d'enseignement, c'est le milieu où l'Europe cesse d'être sûre d'elle-même, où elle se contrôle avec timidité, où elle prend son inquiétude et ses forces de renouvellement, c'est là qu'elle se raffine, — bien plus, c'est là qu'elle trouve les moyens de se révéler à elle-même, en qualité ethnique, en nationalité : après Israels, voici Menzel, Stevens, Fortuny, Vierge. Même à travers les dernières ardeurs romantiques et les tâtonnements de l'éclectisme, on sent l'intensité de la vie nerveuse, l'atmosphère du plaisir, de la saturation, de la fièvre. Cette fièvre-là, elle parcourt de tressaillements l'art de Baudry, à travers les souvenirs de Rome et des Bolonais, mais elle n'a pas la force d'y renouveler les conditions et les moyens de la peinture, elle s'y consacre à l'adoration du passé.

La vie moderne, — non seulement comme spectacle, mais comme poésie d'humanité, — réclamait des interprètes qui fussent pétris de ses inquiétudes et capables d'inventer un art dont chaque fibre en fût galvanisée. On en trouve la préface et comme l'annonciation chez Guys : mais

Guys vit obscur, son œuvre est longtemps de faible rayonnement, enfin il n'est pas peintre. Mais Daumier l'est, et avec quelle éloquence ! Il a la santé d'un homme fort et la sensibilité d'un nerveux, la puissance du relief individuel et la divination des foules anonymes. Surtout, il est le peintre qu'il faut, peintre de violences concises, de taches qui sculptent, et son tissu pictural, moins dense et plus mouvant que la muraille de Courbet, est riche d'une vie fiévreuse. Mais l'ombre de son existence et son œuvre débordant de pamphlétaire dissimulent la peinture de Daumier. Il est vrai que ses dessins, ses lithographies contiennent déjà l'abrégé saisissant de tout un métier de peintre. Déjà, par ces deux dessinateurs, par la qualité suggestive du trait et de l'accent dans leur art, on peut prévoir la dissociation d'une matière un peu lourdement homogène.

Stevens a l'intention du modernisme, plus qu'il n'en a le sens et qu'il n'en parle la langue. Avec son gentil charme de province, il est exact, limité, concret. Il est le raffinement de Courbet, dans la matière et le métier de Courbet, enrichi de lueurs, de finesses, et poncé à la flamande. Huysmans lui reprochait d'avoir peint des Bruxelloises, non des Parisiennes. En réalité, ce ne sont pas les types, les modes, les mines, les bibelots qui comptent, c'est l'esprit de la touche : eh bien, cette touche si savante et si subtile, ces précieuses harmonies, cette belle plénitude de matière appartiennent (je l'écris dans le bon et le mauvais sens du terme) à la peinture ancienne plus qu'à la peinture moderne. Souvent un Stevens évoque à nos yeux un Manet, — mais c'est une assimilation fausse, et nous sommes abusés par la silhouette.

Deux faits considérables interviennent dans les dernières années du Second Empire et agissent profondément sur les arts, — les curiosités espagnoles et la révélation japonaise. Ils sont l'un et l'autre difficiles à doser et à dater. Les peintres d'Espagne, les vivants, avaient toujours eu de grandes amitiés françaises. Fortuny était le plus « parisien » de tous. Il connaissait admirablement le grand passé de son pays. Mais l'Espagne qui hante les maîtres français est d'une qualité plus haute. Elle sort peu à peu des ombres pathétiques et de la violence religieuse, elle est bien moins l'Espagne ardente et rousse du romantisme que l'Espagne de Goya, de Velasquez, de la peinture vive, forte, délicieuse, et des mystères de la lumière. Elle révèle un art où les sublimes abréviations de la vie s'expriment par des libertés, des concisions, des brusqueries d'une incroyable éloquence, où le clair-obscur par contrastes cède à la juste

luminosité des valeurs. Après avoir été pris par l'âpreté des grands clairs apparus dans la nuit des ombres, par le mordant de ces alternances sauvages, nos peintres sont sensibles à la poésie des gris chauds et des tons fins, appuyés d'une délicate armature de noirs... Stevens lui-même s'y affine et s'en délecte, — et les figures de femmes de Corot, où palpitent avec douceur les gris de Velasquez et les gris de Vermeer, lui disent que c'est bien là le plus « moderne » des peintres du siècle. L'exemple de Corot met en évidence cette vérité : la qualité sensible des valeurs est la poésie de la peinture.

C'est surtout de 1870 à 1890 que s'exerce l'influence de l'art japonais. Dès avant cette date il avait saisi Whistler et Manet. Tour à tour les peintres de 1863, les impressionnistes et les symbolistes se tournèrent vers lui, pour lui demander, les uns l'énergie des synthèses expressives, un dessin aussi rapide et aussi puissant que la vie, ou bien le secret des harmonies calmes et rares, qui se suffisent presque sans objet, les autres la poésie d'une lumière toute aérienne et toute fraîche, les derniers enfin le sens d'un style qui extrait de la matérialité des faits un décor sobre, fort et richement significatif. Mais des estampes de l'Oukiyo-yé, les uns et les autres apprenaient également que l'art n'est pas représentation, mais suggestion, que, plus il est enchaîné à la réalité de l'objet, moins il est susceptible de vie profonde. Par là ils s'éloignaient radicalement et du réalisme de Quarante-Huit, dans ce qu'il a d'objectif, et du préraphaélisme anglais. Enfin les « peintres de la vie moderne » trouvaient chez les « peintres de la vie qui passe » l'exquise synthèse de l'observation vraie, sans déguisement, sans concession, et du plus précieux raffinement d'art.

Ainsi s'opéra, si l'on peut dire, la transmutation du réalisme. Mais les éléments décisifs de cette histoire, c'est avant tout la génialité de quelques grands artistes, en dehors de qui rien ne se passe et rien ne vaut. Un « courant » en art n'est pas un ensemble de phénomènes indépendants qui passe par-dessus les hommes et qui les emporte. Il est fait d'instincts supérieurs et de volontés réfléchies. Manet n'est pas le lieu géométrique des influences et des curiosités, il est Manet. Degas a été à peine touché par elles. Dans ces vastes échanges de nouveautés, parmi toutes ces recherches et toutes ces impatiences, Ingres et Delacroix vivent encore et rayonnent toujours, — Ingres, au cœur de la jeunesse de Degas, Delacroix, autour de qui Fantin groupe Manet, Whistler, Baudelaire et leurs amis. Ces magnifiques affinités détermi-

nent, bien au-dessus des vogues et des manières, l'ordre solennel de l'humanité supérieure. Les influences, elle les invente et les exerce, elle les distribue, elle les répand, elle leur donne vie, et puis, passant de mains en mains, descendant jusqu'aux couches vulgaires, ces dons d'elle-même s'atténuent et s'anémient pour entrer enfin dans le courant d'une époque, pour s'y fondre dans le ton neutre, jusqu'au jour où paraissent et s'imposent des éléments nouveaux.

Les artistes nomades ne sont pas toujours de purs intermédiaires, voués à des compromis. Le voyage d'un peintre n'est pas celui d'un politique ou d'un marchand. Il arrive même que ces errants soient richement doués d'originalité inventive, représentent une force de nouveauté et de stimulation. Ils portent en eux, l'héritage de leur race, mais aussi cet instinct de liberté qui les fit partir. Sans doute, dans l'ordre commun, il en est de peu résistants, et d'un mince génie, qui, fascinés par l'éclat d'une grande école, y ont perdu sans profit l'accent de leurs origines ; il en est aussi d'impénétrables et d'absolus qui, sans rien perdre et sans rien gagner, prodiguent avec monotonie leurs banalités exotiques. Mais d'autres, d'étoffe plus rare, ont le privilège d'éveiller où ils passent d'étonnantes lueurs. Parmi les hommes de 1863, il en est deux qui appartiennent à cette lignée. Ils sont nôtres, parce qu'ils nous ont choisis. L'un, nous le connaissons déjà, c'est Jongkind : il sort d'une des écoles les plus solides et les plus constantes de l'Europe, qui est en voie de rajeunir ses traditions et qui reprend à nos maîtres de Fontainebleau ce qu'ils ont empruntés à ses ancêtres ; il vient en France, lui aussi, et, des décombres de la marine romantique, il fait sortir la jeunesse du paysage moderne. L'autre, Whistler, de naissance américaine, se forme en France, y traverse les années critiques du milieu du siècle, puis, fixé en Angleterre, oppose aux préraphaélites et au naturalisme ruskinien une aristocratie de talent qui tient, non au sublime d'une esthétique ou à la qualité des lectures, mais à la spontanéité du don et au raffinement du goût.

LIVRE PREMIER

LES FORCES NOUVELLES

CHAPITRE PREMIER

LE GROUPE DE 1863. MANET

L'art qui plaît à la société du Second Empire est brillant, superficiel, anecdotique et tapageur. Il est surtout rétrospectif, il est fait en grande partie des déchets du romantisme, mais non de ses qualités picturales. A la même époque, un groupe de jeunes indépendants prépare les destinées de l'art moderne, l'expression réfléchie des instincts, des vocations, des formes particulières de vie spirituelle et de vie sociale d'où sort l'homme des dernières années du siècle, aussi éloigné de la génération romantique que celle-ci peut l'être des témoins de la Révolution et de l'Empire. Ils sont très différents les uns des autres, et pourtant ils forment groupe. Ils tiennent tous plus ou moins à Courbet, mais on ne les définit pas en les appelant des réalistes. Ils ont le respect des hommes de Quarante-Huit, mais ils ne pratiquent pas leur religion. On les désigne par la date même de ce singulier Salon où furent exposées les victimes du jury, — les hommes de 1863. A côté d'éternels irréductibles, on y voit figurer les « officiels » de demain. Ce n'est pas une opposition absolument cohérente, mais une réunion presque de hasard. Elle fait voisiner Manet, Fantin-Latour, Pissarro, Jongkind, Whistler, Legros, Guillaume Régamey, Cals, Bracquemond, Chintreuil, Harpignies, Vollon, Jean-Paul Laurens, Cazin. Ces noms si divers ne permettent pas de formuler une doctrine. Pourtant, la plupart de ces peintres ont des tendances, des passions, des animosités communes.

Et d'abord ils sont peintres avant tout, ils aiment leur métier, non

comme une occasion de brio facile, mais comme une tâche en profondeur, comme une science difficile et pleine de secrets. Ce n'est pas qu'ils se soient divertis à des cuisines et à des alchimies, mais l'art de peindre s'était singulièrement anémié, aminci chez les décorateurs, chez les éclectiques et même chez les petits romantiques. Chaque génération a besoin d'en réapprendre les grandes honnêtetés fondamentales. Tel fut le mérite de Courbet : dans la Salle des États, au milieu de ce tumulte de la peinture, ses grandes toiles brillent d'une majestueuse probité. En face d'elles, l'Orgie romaine de Couture, ce faux Vénitien, s'écroule avec fracas; c'est un assortiment de débris. Elles réagissaient aussi contre les abus d'un coloris devenu coloriage, elles montraient ce que vaut l'énergie d'une gamme où, du grand blanc au grand noir, s'échelonne avec une variété austère la série des gris et des roux. Cette sévérité athlétique, grande dans le vulgaire, détachait aussi les jeunes peintres de l'extrême banalité de l'art rétrospectif, dont les habiles battaient monnaie. De même que les chevaleries de 1830 faisaient sourire les petits romantiques des années cinquante, de même, mais pour d'autres raisons, les soubrettes et les mousquetaires, les nymphes d'opéra, les Phrynés de boudoir semblaient de bien pauvres images de l'humanité aux jeunes indépendants formés par l'exemple des hommes de Quarante-Huit. Contre l'anecdote galante et l'Orient frelaté, ils réagirent tantôt par une agressive âpreté, tantôt par un vif sentiment populaire, tantôt par une simplicité presque ascétique et par des méditations nobles. Il leur arriva de donner carrière à de beaux songes, mais ils furent avant tout des Occidentaux et des peintres de la vie contemporaine, sous les dehors de laquelle ils cherchèrent l'homme et la femme de toujours. Ces prédécesseurs immédiats des grands luministes et des coloristes les plus subtils qu'on ait vus jamais, furent d'abord les admirables peintres des vêtements noirs.

Cliché Archives Photo.

Bonnat. — Marie Bonnat (1866).
(Musée de Bayonne.)

Mais ils voyaient la vie moderne avec plus de finesse qu'un Courbet. C'est qu'ils étaient plus sensibles et profondément mêlés à la vie des villes, que le maître des *Casseurs de pierres* et des *Demoiselles des bords de la Seine* vit toujours avec ses larges yeux paysans. Ce que fut le Paris international du Second Empire, pas un des peintres en vogue sous le Second Empire ne nous l'apprend. Il semblait que ce fût déroger pour un artiste que de s'arrêter au spectacle de l'existence, comme pour un chroniqueur de tomber dans le fait-divers. La vie moderne, trépidante, nerveuse, dramatique et nostalgique, avec ses plaisirs bas et nocturnes, avec le deuil éternel de nos brumes ponctuées des feux du gaz, avec la tristesse monotone de l'asphalte, la splendeur des portes entrebâillées le soir sur des bouges ardents, l'éclat théâtral des bijoux en toc, le coloriage byzantin des fards, Baudelaire la découvrit, après l'avoir vainement attendue, guettée chez Courbet, dans des dessins fiévreusement crayonnés et lavés pour des illustrés de Londres et de Paris par ce singulier reporter graphique que fut Constantin Guys. Son célèbre article sur l'énigmatique *Monsieur G.* parut d'abord dans le *Figaro*, au mois de décembre 1863, et cette date est à retenir, non seulement comme utile synchronisme, mais parce qu'elle fait époque dans l'histoire de la sensibilité française. Qu'y a-t-il donc dans ces esquisses hâtives, pochées d'eau et d'encre de Chine, pincées d'un trait de plume enveloppant et mordant à la fois? L'accent, qui fait défaut à Courbet, une sorte de cynisme lyrique, la grâce un peu équivoque et funèbre, enfin cette note contradictoire, si prenante, l'anecdotique des mœurs dans la gravité du style. Elle appartient à Guys, la femme de ces années-là, depuis la grande coquette emportée dans sa calèche pareille à un jouet, que traînent des poneys de conte des fées, jusqu'à la fille en petit tablier, gonflée d'une poitrine énorme, oscillant sur une taille aussi mince et flexible que son col. On la retrouve chez Manet, métissée de sang espagnol, avec son innocence magnifique et ses impudences en dessous, son style impérial et ses mines de barrière, la crinoline, le catogan, les petites mains dans les fines mitaines, — et l'odeur de la volupté éternelle.

L'Hispanisme. — Guys nous donne la note aiguë de la sensibilité de cette génération, mais il n'est pas peintre. Techniquement, les maîtres de 1863 corsèrent la leçon de Courbet par leurs études espagnoles. Nous arrivons à la période des grands échanges internationaux, qui se font à Paris, où l'Exposition de 1855, suivie de l'Exposition de 1867, a en quel-

Carolus Duran. — La Dame au gant. (Musée du Luxembourg.)

que sorte révélé l'Europe à elle-même et appelé en France un grand nombre d'étrangers. Venus de tout pays, des artistes de talent précédaient cette légion de peintres cosmopolites qui, dans les dernières années du siècle, devaient se former dans nos ateliers. C'étaient alors des Allemands comme Menzel et Knaus, des Belges comme Stevens, des Espagnols comme Fortuny et, plus tard, l'illustre dessinateur Daniel Vierge. Mais ce qu'il y a de papillotant et de fébrile dans l'Espagne de ces deux maîtres est en profond désaccord avec les aspirations des jeunes indépendants, disciples de Courbet. L'Espagne les séduisit d'abord par son ardeur triste, par ses fièvres calcinées, par ses sépulcrales blancheurs opposées à des ombres de poix, par la frénésie des beaux supplices peints avec une fougue qui n'épargne rien, par l'austérité monacale, par les images mêlées de la volupté et de la mort, puis par des notes plus rares et plus nerveuses, par une beauté de métier dont les ressources n'avaient guère tenté les peintres jusqu'alors. Le découverte de Velasquez par Manet fut tardive, mais d'une influence considérable, par la puissance d'abréviation, par la synthèse expressive, par la riche qualité des gris et des noirs : avant son voyage, il avait longuement étudié les Espagnols du Louvre. Regnault, resté romantique, s'intéressait davantage aux tauromachies, aux coups d'état militaires, à un pittoresque de Giraldas et d'Alcazars Deux peintres qui brillèrent plus tard dans les Salons de la troisième république, Léon Bonnat et Carolus Duran, sont de curieux exemples de l'influence espagnole déviée et gâtée. Bonnat a fait toutes ses études à Madrid, à l'Académie de San Fernando, sous le peintre Frédéric de Madrazo. Il y avait en lui l'étoffe triviale et solide d'un Ribéra béarnais, mais sans la violence surnaturelle, et tout enfoncé dans la matière, avec les nodosités d'une écorce rustique. Rome, une Italie de pifferari à la Schnetz et de faux brigands dérivèrent ses dons énergiques. Il lui en restait l'accent et quelque grandeur dans son *Saint Vincent de Paul* (1866, Petit Palais) et dans son *Assomption* (1869, Bayonne), mais, quand il eut à peindre un supplice et un miracle, avec la *Décollation de saint Denis* (Panthéon), il se ressouvint moins de l'Espagnolet que des leçons de l'éclectisme. La puissance concrète de ses portraits séduisait la foule, par des traits appuyés de ressemblance, des ombres terreuses, le matériel pesant de la chair et de la vêture. Il avait cependant la finesse du goût, un génie libéral comme professeur, avec de grandes vertus privées. C'est de Courbet que sort le Carolus Duran de l'*Assassiné* (1866, Lille), beau tableau, extrait de l'anecdote romaine, mais drama-

tique, vivant, populaire et vrai, peint avec des dons solides, fleuris d'une crânerie de jeunesse. La *Dame au gant* (1869, Luxembourg) et le portrait de *Madame Feydeau* montrèrent en lui un cavalier hardi, brillant et fort, expert catégorique en élégances de femme. L'Espagne et Velasquez lui donnèrent plus d'ardeur et de finesse, et peut-être quelque rareté dans le brio du ton. Mais le succès, les honneurs, un faux apparat et une gloriole de mondanité éventèrent le talent de ce séduisant gentilhomme aux belles mains trop adroites. La seconde partie de sa carrière abonde en facilités d'agrément et en morceaux de bravoure. La leçon de l'Espagne fut plus constante et plus profonde sur des peintres moins brillants, moins variés, restés fidèles à l'énergique unité de leurs dons, Ribot par exemple. Alphonse Legros, lui aussi, fut à la fois un hispanisant et un disciple de Courbet.

Legros et, dans un autre ordre, Vollon, dont les natures mortes ont la grasse matière et le dramatique clair-obscur des beaux peintres ibériques de fruits et de poissons, Juan de Pereda et son école, nous mènent au groupe de 1863, mais Théodule Ribot (1823-1891) n'en fait pas partie. Et pourtant l'on peut dire qu'il est, non seulement de la même génération, mais de la même race. Comme eux, il est un peintre de la vie, un de ces poètes puissants et cachés, sensibles au charme des choses ordinaires et des visages de tous les jours, transfigurés par la magie d'un beau don. Même quand il se fait hagiographe, quand il incline les apitoyées sur le cadavre de saint Sébastien, il est saisi, obsédé par le concret de la vie, il ne se perd pas dans les oripeaux et dans les accessoires, il n'invente pas, il se délecte de voir et de peindre. Il est un admirable artisan de la chair souffrante, fatiguée, salie, il la sertit violemment de ténèbres opaques et la fait rayonner par des alluvions de pâtes, que relèvent et maintiennent çà et là, comme dans un dessin, un accent énergique, une noirceur brève, bien en place. Dans les cuisines de campagne, le soir, il voit briller avec une autorité douce les visages à peine rosés, et plus jaunes que rosés, et plus pâles que jaunes, — ceux de sa mère, de sa sœur, de petits enfants aux joues froides, aux yeux de jais. Tantôt il les transforme en témoins de quelque drame mortuaire, il les drape de voiles de deuil qui leur font des capuchons de bois noir, autour du saint archer, un beau pauvre meurtri, moins resplendissant de la gloire du martyre que de la lividité des trépassés. Tantôt il les isole, il les laisse à eux-mêmes, comme des portraits anonymes, monotones et résignés. Il y a en lui toute l'humanité qui manque aux frénésies du spadassin Caravage et du tortionnaire Ribéra, mais il répercute

l'écho de leur art dans un grand siècle populaire, peut-être avec une matière plus riche et plus belle encore. Sa vaillance picturale est d'un contemporain de Courbet, dont il n'a ni l'audace magistrale ni la largeur d'inspiration.

Un autre poète de la vie domestique, mais d'une nature toute différente, benoîte, pacifique, unie, c'est François Bonvin (1817-1887), vigneron de communauté, distillateur d'élixirs conventuels. En lui, la France, la France d'une tradition charmante, qu'il a connue et aimée par Granet, s'oppose de curieuse manière à l'hispanisme du moment. Bonvin est transparent, limpidement ombreux, sa touche est égale et caressée, jamais il ne laisse paraître le bel exécutant. Il chérit les effets tranquilles, la sérénité d'un jour sans éclat, d'une lumière mesurée et bien distribuée, sous les arcades bien bâties d'un cloître ou dans un cellier propret. Ribot a l'âpreté violente des contrastes, la curiosité de l'homme, de ses fatigues, de son épuisement, de son profond regard; Bonvin a la paix de l'âme et la paix de l'atmosphère, l'homme lui est une silhouette enveloppée dans la bure, mais cette silhouette est étonnamment juste et vraie, dans ses gestes, dans son jour et presque dans son heure. Ribot aime le contact rugueux des écuelles et des pichets, les fruits solides, les ustensiles et les témoins d'une vie frugale, et l'on dirait qu'il les presse dans ses mains; Bonvin effleure d'un toucher sûr et discret des tables de réfectoire, des pilastres et des arceaux nus, sans caractère, auxquels il donne de la beauté. S'il faut le rattacher à quelqu'un, ce n'est pas à Piéter de Hooch, à qui il fait parfois penser, mais sans avoir sa solidité, sa belle variété de tons, — c'est à Granet.

Près de Ribot, et très loin de Bonvin, Antoine Vollon (1833-1900) restituait la nature morte à sa vieille tradition ménagère, toujours si chaude et si vraie chez nos peintres. Il est le « réaliste » d'un genre qui n'était pour Blaise Desgoffe que l'occasion d'exercer une longue et froide patience sur des bibelots d'antiquaire, sur un Cluny douteux, étudié à la loupe, et pour l'habile Philippe Rousseau le domaine d'une fantaisie décorative assez belle, mais d'un apparat souvent trop concerté. Vollon pose le pot au lait sur la table et trois œufs, — des œufs admirables, mais non pas enchantés, car il n'en sortira jamais de petite fée. Rien n'égale la qualité brillante, solide, fraîche, compacte et libre de son exécution, si ce n'est son insensibilité. Il déploie la même autorité cruelle quand il peint la figure ou le paysage. Les *Poissons de mer* (Luxembourg) sont de magnifiques seigneurs des ondes, cuirassés d'or, d'argent, de soie,

cambrés dans l'agonie ou mollement détendus, encore tout mouillés du flot. Mais la *Raie* de Chardin les fait oublier. Vollon n'est pas un des poètes de ce que les Allemands appellent des *vies silencieuses*, mais, comme Ribot, excellent dans ses natures mortes, il a rouvert la porte des cuisines, réhabilité l'étal, peint gras les matières grasses et les bêtes que le populaire vend dans les marchés. A Vollon se rattache une

Théodule Ribot. — Le Samaritain. (Musée du Luxembourg.)

dynastie de beaux exécutants, les Bail, d'origine lyonnaise, comme lui.

Enseignement de Lecoq de Boisbaudran. Legros. Fantin-Latour. — Il était naturel que ce mareyeur fût exclu du Salon de 1863. On a vu quels compagnons lui donnait la sévérité du jury. Il n'y a pas, je le répète, à chercher le principe d'une exclusion qui frappait à la fois Cals, Chintreuil, Harpignies, paysagistes déjà notoires, ayant un passé derrière eux ; des débutants comme Cazin et Jean-Paul Laurens ; Bracquemond, de formation tout ingresque, loué par Gautier en 1855 pour ses beaux portraits dessinés sur fond d'or, et devenu depuis le plus coloriste des graveurs à l'eau-forte. On a vu ce qu'apportait Jongkind, on sait

ce que promettait Pissarro. Fantin, Manet, Legros, Guillaume Régamey et même Whistler, le Whistler de la *Fille en blanc*, étaient ce qu'on appelait alors des « réalistes ». Qualification étrangement inexacte, si l'on songe que plusieurs de ces artistes, Fantin, Legros, Cazin, Régamey, sortaient de l'atelier Lecoq de Boisbaudran, dont la méthode avait pour but d'arracher les élèves à la littéralité du modèle et de développer en eux par le dessin de mémoire, non seulement les dons libres de leur originalité, mais le sentiment de la vie et l'art de représenter la forme en dehors des poses d'atelier. C'est ici, qu'apparaît la profonde différence entre Manet et ses amis d'une part, et, de l'autre, des peintres comme Ribot et Bonvin. Elle est sensible dans les reproches que ce dernier adressait au jeune Régamey, en lui disant : « Faites des nez, des pots, copiez-les et montrez-moi des *dessins d'après nature finis.* » Lecoq de Boisbaudran faisait passer successivement ses élèves devant le modèle dessiné, l'antique et enfin le modèle vivant, pour conclure son enseignement par les exercices de mémoire. « Cette méthode..., écrivait Régamey vingt ans après en avoir éprouvé les bienfaits, conduit par des épreuves graduées aux résultats les plus étonnants. Elle confirme l'originalité de chacun, but essentiel de l'éducation artistique. » Aux craintes de Bonvin sur le danger de perdre toute naïveté, si l'on quitte la nature d'un pas, répondent les notes du *Journal* de Régamey (1857) : « Faire bien en art ne veut pas dire qu'on sera toujours irréprochable. L'artiste doit faire un choix qui lui serve à exprimer plus nettement ce que la nature peut lui suggérer. — La science ne doit être qu'un point d'appui pour l'artiste, mais il doit aussi se garder de se laisser entraver ou refroidir par ce qu'elle a d'aride et de sec. » Ces textes et ces exemples nous autorisent à penser que la méthode de Boisbaudran était non seulement une excitation de la mémoire, mais un entraînement de l'imagination. Par là elle est idéaliste, elle est la charnière qui lie l'esthétique de la représentation à l'esthétique de la suggestion. Nous nous trouvons désormais sur un terrain qui pourra recevoir et assimiler les leçons de l'art extrême-oriental, — cette influence japonaise qui est un des faits les plus considérables de l'histoire morale du XIXe siècle, et dont nous n'apercevons pas encore les conséquences. Le nom de Whistler parmi les maîtres de 1863 en désigne l'agent le plus efficace et le plus hautement doué. Dès à présent, on sent que la vieille formule réaliste ne s'applique plus à eux. Ils se séparent des réalistes « statiques » dont le patient génie peut s'exercer dans l'ombre d'un cloître ou dans un intérieur de cuisine, se satisfaire

de la naïveté du dessin et de l'opulence de la matière, mais incapables d'exprimer le mouvement, la passion, le nerf, l'accent de la vie, comme aussi la mystérieuse noblesse des rêveries profondes et des affinités de choix. Ainsi l'on est fondé à dire, comme je l'ai fait, que de Courbet devait sortir une nouvelle notion de l'homme, mais après avoir été nourrie d'exercices spirituels par Lecoq de Boisbaudran, qui lui donna aussi une plus souple armature technique. Tel est bien le sens de cette

Cliché Bulloz.

A. Legros. — Ex voto (1861). (Musée de Dijon.)

éminente pédagogie, telle est sa vraie portée, qui ne se limite pas à sa tentative de réforme libérale de l'Ecole des Beaux-Arts.

Ce qui subsiste du romantisme chez les peintres formés par elle s'explique désormais. Ils le méprisaient sous ses formes vulgaires, sous le clinquant banal de l'éclectisme. Ils en respectaient profondément le génie, comme source d'ivresse et de poésie, comme énergique ferment de liberté, comme accroissement des puissances de la peinture. Si l'on interprète le romantisme comme un perpétuel retour au passé, comme une fiction archaïsante, il est impossible de comprendre comment les amis et les disciples de Courbet ont pu honorer Delacroix. Mais ce mouvement est plus vaste et va plus loin. Il a enrichi l'âme humaine

et renouvelé l'interprétation de l'univers. Il s'est d'abord délecté du passé, il s'est nourri de légende et d'histoire : mais elles ne lui étaient qu'une occasion et qu'un prétexte. Il restait à le mettre aux prises avec la vie contemporaine et avec l'homme moderne, à faire renaître ce romantisme du vrai, qui est l'âme même de toutes les grandes œuvres, de Rembrandt à Watteau. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir Manet et Champfleury (c'est-à-dire Courbet) venir rendre hommage à Delacroix dans le fameux tableau de Fantin-Latour, peint en 1864, au lendemain de la mort du maître, et où s'exerce souverainement la riche puissance de divination de ce demi-slave, attentif aux affinités secrètes. Baudelaire présent complète le sens de cette belle œuvre : il est là, non seulement comme l'auteur des pages les plus profondes que l'on ait écrites sur l'art d'Eugène Delacroix, sur les ressources de ce que l'on peut appeler sa mystique, sur son originalité puissante de coloriste, mais aussi comme le révélateur de M. G..., de l'homme des foules à la Poë, du peintre mystérieux et sincère de la vie moderne, comme le royal poète de *Spleen et Idéal*, enfin comme la synthèse vivante du modernisme le plus aigu et du plus fiévreux romantisme. Ce double courant parcourt d'ailleurs l'école des écrivains naturalistes, si fortement empreints de romantisme, depuis Zola, critique passionné, ami et défenseur du groupe, plus tard romancier épique, jusqu'à Huysmans, ce somptueux lycanthrope, sans cesse partagé entre le diable et Dieu, fervent des cathédrales, de l'art chrétien et des beaux songes impossibles de Gustave Moreau. Le même alliage de dons en apparence contradictoires se retrouve chez le peintre de l'*Hommage à Delacroix* et chez quelques-uns de ses modèles, Alphonse Legros par exemple.

Il semble que Legros (1837-1911) doive tout à Courbet. Il y a chez lui une puissance de sentiment pathétique, une gravité forte, une austérité religieuse qui lui appartiennent en propre. Formé par Lecoq de Boisbaudran et l'un de ses meilleurs élèves, il revoit la vie, non sur la table à modèle, mais, si je puis dire, en dedans. Il a la puissance de vision intérieure qui permet de faire continu, éloquent et simple et qui crée spontanément le style. Legros fut un des plus doués et des plus émouvants parmi les peintres religieux : du moins, son *Christ mort* du Luxembourg nous donne-t-il l'idée de ce qu'il aurait pu être en ce sens, après avoir traversé les sacristies et les réfectoires où il a groupé quelquefois, mais avec plus d'âpreté, les bonshommes de Bonvin. Il ne s'est pas exprimé complètement en peinture. Çà et là apparaissent dans

son œuvre quelques saisissants îlots : l'*Ex voto* (1861, Dijon), la *Dame au chien* (Alençon) représentent, si l'on veut, sa manière Courbet. Les

Fantin-Latour. — Portrait de l'artiste à 23 ans. (Musée de Grenoble.)

paysannes agenouillées dans l'herbe des champs devant un petit calvaire rustique sont les sœurs des Pleureuses d'Ornans. Elles sont peintes avec

la même puissance sobre, dans les mêmes accords graves, mais d'un ton plus haut, plus paisible et peut-être plus large. Elles évoquent les figures des volets de rétable. Legros rejoignait les primitifs d'instinct, non par esprit de pastiche, mais parce qu'il regardait la vie avec gravité. L'*Amende honorable* est peut-être son tribut à l'Espagne de Zurbaran : mais il a filtré les harmonies sourdes de ce maître, sa gamme est plus brillante et plus claire, il a serré le dessin de la forme avec une incisive autorité de graveur. Il l'était en effet, et des plus grands, avec des moyens simples, sans alchimie d'eau-forte, mais d'un trait direct, pur et blond. Peu de portraits dessinés ou gravés ont la richesse de contenu spirituel de ceux que l'on doit à Legros. Et il y a toujours un drame mélancolique, sans inutiles gestes, sans vain fracas, dans les planches où il a retracé, parfois avec une sévérité antique, la misère et la grandeur de la vie des champs, l'accord de l'homme et des paysages, l'apparition de la Mort, dont la bonhomie sardonique fait songer aux « Simulachres » des danses macabres, le drame brusque de l'incendie au village, plus voisin de nos cœurs que l'incendie d'Ilion. Legros nous montre le génie matériel et concret de Courbet dépouillé, transfiguré par une flamme cachée, mortifié par l'ascétisme du blanc et noir, élargi par la méditation

Henri Fantin-Latour (1836-1904), son condisciple, est plus mystérieux. Lui aussi il est double et un, il appartient aux réalités évidentes et aux réalités cachées. Sur le plan le plus haut, il est le peintre de l'homme moderne, il extrait de Courbet et de la leçon des maîtres l'armature et la matière : la subtile essence, la poésie noble ne sont qu'à Fantin. Il a beaucoup étudié ses modèles, mais il les a longtemps vus en lui. Il a cherché à saisir le secret des correspondances et des liaisons spirituelles qui unissent les âmes. Il a ressuscité ces portraits de groupes, dont l'habitude s'était perdue depuis les Hollandais. Mais nulle erreur plus grave que de le comparer ou de le rattacher à un Franz Hals. Hals est le roi des évidences et, à cet égard, il dépasse Fantin, dont le métier est patient et confidentiel. Mais l'homme du XIXe siècle descend dans des cryptes plus secrètes. Le jour même où l'on ne saura plus les noms des mélancoliques seigneurs qu'il a réunis dans ses compositions, on sera encore sensible à l'harmonie de leur fraternité morale, à la qualité de leur silence. Assidu des musées, où il exécuta longtemps de merveilleuses copies (plusieurs études d'après les *Noces de Cana ;* le *Rembrandt âgé*, Lyon), on est tenté de faire de lui un Ricard supérieur, mais son génie

a quelque chose de plus exigeant, il va à la découverte, il décompose les Vénitiens, les éléments de leur trame subtile, il analyse Rembrandt. Sa copie du Rembrandt âgé du Louvre, contemporaine de l'*Hommage à*

Cliché Piccardy.

Fantin-Latour. — L'anniversaire. (Musée de Grenoble.)

Delacroix, en explique, non seulement la tenue technique, mais l'atmosphère spirituelle. Même lorsqu'il peint les siens, et non plus les chefs de la pensée contemporaine, lorsqu'il délaisse Baudelaire et Whistler, pour s'attacher à sa femme, à sa sœur, il fait taire autour d'elles la rumeur de la vie, il les enveloppe d'une sorte de grisaille méditative, il veut que s'élève de l'être humain, saisi dans ses habitudes ordinaires, dans ses

vêtements de chaque jour, cette espèce de musique silencieuse qui ne se définit ni en sentiments ni en idées, encore moins en phrases, mais qui est la résonance de son humanité.

Ainsi se dressent pour nous, largement étoffées, graves et familières à la fois, ces réunions de poètes et d'artistes, dont chacun vaut par l'ardeur de sa propre flamme, nourrie, alimentée au foyer des pensées communes. L'*Hommage à Delacroix* (Coll. Moreau-Nélaton) est de 1864 : de chaque côté d'un portrait du vieux maître, admirable de fierté léonine, d'ardeur féodale, largement et sévèrement peint dans un cadre d'or, à l'intérieur duquel il semble venir du fond des ombres, se groupent Baudelaire, Champfleury, Manet, Whistler, Legros, Duranty, Cordier, de Balleroy, Bracquemond et Fantin lui-même, avec sa tête ukrainienne, sans veste, dans cette chemise blanche au col ouvert, qu'il a rendue, ici et ailleurs, avec les blancs les plus suavement argentés, les mieux lustrés de fraîches ombres. Le gentilhomme en redingote, à la tête bouclée, pareil à un cavalier de Van Dyck, c'est Whistler. Dans le visage doucement sacerdotal de Baudelaire brille un regard attentif et plein de pensée. Champfleury croise les bras avec une sorte de résolution concentrée. Manet, blond, lumineux, modelé par plans, la tête légèrement inclinée, les cheveux auréolés de clarté, dans un fin désordre, se tient debout à côté du cadre, au bas duquel une gerbe de fleurs est posée, seule note vibrante et colorée de cette harmonie sérieuse, toute en roux, en noirs et en blancs amortis. Le *Toast* (1865), aujourd'hui détruit et dont il reste quelques fragments, entre autres un beau Whistler, groupait les mêmes personnages, avec Zacharie Astruc et Vollon en plus. L'*Atelier des Batignolles* (1870, Luxembourg) peut être interprété comme un Hommage à Manet, représenté assis devant son chevalet, en train de peindre la belle tête orientale d'Astruc, en présence de Claude Monet, de Renoir, de Bazille, de Zola, d'Edmond Maître et de Scholderer. Le groupe humain s'est desserré, peut-être détendu. La même gravité baigne tous les visages, la même puissance d'harmonie intérieure les unit les uns aux autres, mais l'atmosphère est plus limpide et plus transparente, tandis que dans l'*Hommage à Delacroix* elle a l'ardeur étouffée d'une chapelle funéraire. Le *Coin de Table* (1872, Luxembourg) présente les poètes et les gens de lettres, Verlaine, Rimbaud, Léon Valade, Pelletan, avec une vigueur d'accent physionomique peut-être plus voulue et plus hardie dans la familiarité d'une fin de repas où l'on sort les pipes, où les coudes se posent sur la nappe, chargée d'une nature morte étincelante et paisible.

Enfin *Autour du piano* (1885, Luxembourg) réunit plus froidement les

Fantin-Latour. — L'atelier des Batignolles (1870). (Musée du Luxembourg.)

musiciens et les amis de la musique, Chabrier, Jullien, Vincent d'Indy et cet artiste accompli, Camille Benoit.

Fantin était lui-même un passionné de cet art, qu'il prolongea dans la peinture, par toute une série d'inspirations songeuses et lyriques, par une musicalité raffinée dans le mode mineur, dont les subtils accords des fleurs qu'il a peintes sont encore une preuve : bouquets modestes, familiers, intimes, qui font penser à la fois à la tiédeur d'une harmonieuse vie humaine et à la phrase de Novalis : « Le monde des fleurs est un infini lointain. » Berlioz et Wagner étaient pour le peintre des domaines sans limites où sa rêverie errait en liberté. Fantin appartient au romantisme par son sentiment des puissances indéterminées de l'âme et par la musique. Elle lui est à la fois songe et volupté, gravité et caprice, héroïsme et intimité. Elle lui verse l'exaltation et elle lui donne la paix. Il a vu en elle, non le banal prétexte de scènes d'opéra découpées en vignettes, mais ses ardeurs et ses langueurs secrètes, tout ce qu'il y a dans l'homme d'obscur et de supérieur. Il prenait cette matière sonore, et il la modelait en formes élégantes, étroitement mêlées à l'ombre et à la lumière, dont elle semblait n'être que la tremblante et radieuse émanation. Ces apparitions fugitives, ces nixes, ces fées, ces filles du Rhin, ces reines de légende, ces éternelles délaissées, ces amants trahis, il ne cherchait pas à les reconstituer par morceaux, dans le détail d'une étude savante ; sa mémoire et son imagination lui en donnaient les modèles. Il les faisait passer dans un crépuscule féerique, où il y a comme un souvenir des fêtes vénitiennes et des accords de tons de Delacroix, comme de glissantes et caressantes ombres. Plus encore que dans les tableaux qu'elles lui ont inspirés, elles rayonnent dans ses belles lithographies.

Nul procédé graphique ne leur convenait mieux. Il y a dans l'eau-forte une âpreté, une incision catégorique, un ressenti nécessaire qui n'étaient pas dans son génie : il a essayé d'en tirer parti, de l'envelopper, de la fournir de lueurs feutrées, de passages souples, mais il y renonçait après deux essais. Le gras, le velouté du crayon glissant sur la pierre suivait et calquait plus aisément l'arabesque de ses songes. Il obtenait tout de suite, sans avoir recours à la périlleuse alchimie des acides ces savants mariages du blanc et du noir dont est fait le mystère de l'estampe. Il lithographiait comme on dessine au fusain, sans chercher l'unité du faire, en laissant jouer une main libre, en enchevêtrant le trait avec une souple indolence, et il revenait dans les ombres à petits coups de grattoir, moins pour obtenir de brusques rehauts de clarté, que pour mêler plus étroitement la lumière à la masse des ombres et pour la rendre

en quelque sorte frissonnante. De là leur charme poétique, leur incomparable puissance de suggestion. Cette technique étrange et charmante n'est-elle pas, dans une certaine mesure, d'accord avec les puissantes nouveautés que commençait à révéler en France à quelques initiés le génie de Wagner, — la poignante équivoque d'une sonorité à travers

Cliché Durand-Ruel.

Manet. — Le déjeuner sur l'herbe (1863). (Musée du Louvre, Collection Moreau-Nélaton.)

laquelle se répercutent mille échos venus des profondeurs de l'homme et du monde, un art tissé à la fois de mystère et d'humanité ?

Edouard Manet (1832-1883). — Fantin, Legros appartiennent encore au passé, il y a en eux, superposé au modernisme, un respectueux souvenir des maîtres, l'atmosphère dorée d'autrefois. Dans le génie lyrique de Fantin se mêlent l'étude de la vie et la réflexion songeuse, la beauté de l'homme vivant éclairé par la lumière et le charme d'un romantisme indéterminé, où la musique intérieure s'accorde avec les symphonies de l'orchestre. Il ne domine pas la peinture moderne, ou plutôt il ne la crée pas. Dans le

groupe de 1863, il est le chef des disciples de Lecoq de Boisbaudran, il n'est pas le meneur de la révolution.

Il en fallait une pour donner à la peinture une technique conforme au génie de la vie moderne, et d'abord à la qualité particulière de sa sensibilité. Courbet, le premier, avait prouvé qu'elle était digne d'inspirer de grandes compositions, il en avait montré avec une force exceptionnelle le côté large, épique, saisissant, et dans la vulgarité même. Mais rien de plus compact, de plus homogène que cette grande nature rustique. Pour plier, si l'on peut dire, la peinture à l'expression d'une psychologie plus rare, plus nerveuse, plus sensible aux impondérables de la vie parisienne, ni ses disciples immédiats ni l'atelier Boisbaudran n'avaient les vertus nécessaires : une audace, non de surface et de programme, mais profonde et de métier, capable de refaire les disciplines, une parfaite indépendance de caractère et d'humeur, ne se limitant pas à une belle fierté privée, mais prête à d'éclatantes batailles. Manet les possédait, avec une irritabilité de femme, une spontanéité d'impulsions, une vivacité qu'il tenait peut-être de ses origines, pareilles à celles de Baudelaire. Ce spirituel bourgeois de grande ville, ce boulevardier si ouvert aux charmes et aux nuances du génie de Paris, ce causeur brusque et sensible fit intervenir dans l'école française des nouveautés dont elle vit encore.

Pourtant il avait commencé, comme quelques-uns de ses contemporains, par une ferveur hispanisante ; après son évasion de l'atelier de Couture, on le vit travailler d'enthousiasme au Louvre d'après les exemples que nous possédons de l'ancienne peinture ibérique. Il feuilletait aussi les cahiers d'eaux-fortes de Goya : mais de tableaux de ce maître, il en vit sans doute peu, avant son tardif voyage en Espagne, qui fut d'ailleurs suivi d'une transformation de sa manière, et dans un sens tout opposé. C'est la période des beaux noirs gras et fumeux, opposés aux blancs mats, de ces blancs que les ignorants appellent plâtreux, parce qu'ils les trouvent trop peu jaunes, trop peu anciens et trop peu dorés de patine. Il y associait des gris, des roux, et des roses, d'une finesse et d'une solidité éclatantes. Mais cet échantillonnage de tons savants, qui devait d'ailleurs se nuancer d'acidités raffinées, s'enrichir de reflets dans les lumières et se bleuter dans les ombres, ce n'était pas le don essentiel de Manet. Le gros public seul put interpréter son art comme un défi de coloriste exaspéré. Les limites de sa première gamme le démontrent. La vérité, c'est qu'il posait le ton d'une certaine manière, conformément aux principes d'un dessin et d'un modelé particuliers, conformément à l'esprit de

compositions de la plus puissante et de la plus agressive originalité.

Cliché Archives Photo.

Manet. — Olympia (1863). (Musée du Louvre.)

Qu'il ait eu connaissance de l'art japonais, des maîtres estampeurs

du XVIIIe et du XIXe siècles, par Burty, par Whistler et enfin par l'exposition universelle de 1867, c'est ce que prouve le portrait d'*Émile Zola*, peint entre 1866 et 1868 (Louvre), et où se voit à la muraille, à côté d'une petite esquisse de l'Olympia, l'image d'un samouraï en grand costume. On peut même se demander si ce voisinage est de pur hasard. L'art japonais entrait alors furtivement dans le domaine de la culture européenne, avant les expositions retentissantes qui furent organisées plus tard. Whistler le découvrait avec admiration aux murs d'un petit tea-room chinois, près de London Bridge. Monet, en Hollande, achetait à un épicier des Outamaro et des Hokousaï qui servaient de papier d'emballage. C'est une curiosité, et même une passion commune à tous ces artistes. Elle est le point de départ d'une triple influence, dont on peut résumer dès à présent les caractères. James Mac Neill Whistler, Américain d'origine écossaise, gentleman international, mais de la plus austère et de la plus exacte dignité, anglo-saxon jusqu'au bout des ongles, avec un solide mépris pour l'art officiel de tous les pays et particulièrement pour l'imagerie anglaise du temps, Whistler, Parisien de Londres et de Baltimore, apportait dans ce milieu des raffinements, des singularités, une sorte d'exotisme élégant, mêlés à l'élévation, un peu tendue et cherchée, du plus beau style et à l'exquis d'une sensibilité seigneuriale. Le Japon lui conféra ou lui confirma son impénétrabilité charmante, son mystère ironique, surtout le sens des harmonies somptueuses et calmes, de la parfaite musicalité des accords, — enfin ce génie du paysage magique qui brille avec une confidentielle intensité dans ses beaux *Nocturnes*. Il était alors l'un des réprouvés de 1863, avec cette *Dame en blanc* qui prélude à tant d'images nobles et charmantes de la femme, ou plutôt de la Dame, — car il donne la grandeur à tout ce qu'il touche, avec un grave dédain. Claude Monet oublia, dans les bleus paysages d'Hokousaï, les ombres éternelles qui enfumaient jusqu'alors la nature telle que la voyaient les peintres d'Occident. Nous verrons si le profit de cette expérience ne s'étendit même pas plus loin qu'à la limpidité de l'atmosphère. Quant à Manet, les estampes lui montrèrent, non une imagerie de légende, non un romantisme en clair, mais, selon la définition même de l'Oukiyo-yé, la vie qui passe, le charme instable et saisissant d'un modernisme lointain, l'existence des courtisanes, des gens de théâtre, des artisans à leur besogne, des femmes à leur toilette, le galvanisme ou le nonchaloir des formes, captés par l'arabesque d'un parcours de pinceau, ou bien évoqués d'un accent juste. Il s'y joignait la qualité d'une couleur qui ne se dilue pas dans le fondu des

Edouard Manet. — Le balcon (1868). (Musée du Luxembourg.)

modelés savants et dans la marée montante des ombres, mais qui se pose avec une autorité franche, audacieusement contrastée, soutenue par une armature de beaux noirs.

Mais il était peintre et c'est dans la matière picturale qu'il faut chercher, à travers ses sympathies espagnoles ou japonaises, le secret de sa nouveauté. Dès ses débuts, il réagit contre les excès du modelé, contre les bâtardises de l'enveloppe et des tons rompus, contre les caresses de la touche. Il pose le ton d'un seul coup, avec grandeur, avec unité. Il élimine de la peinture les valeurs atténuantes, il lui impose une simplification terrible et tonique. Du fond des ombres qui les sertissent, il avance vers nous de grandes masses calmes, des modelés plats, corsés de quelques accents. C'est par là qu'il se distingue énergiquement de la manière beurrée de Goya. Si Goya l'a séduit, c'est d'abord par les coups de jour et les évidences fortes des *Caprices*, non par la délicieuse onction des portraits qu'il connut seulement plus tard. La critique lui reprochait de peindre des figures de jeux de cartes, et ce blâme lui était éloge. Le scandale du *Bain*, appelé par le public le *Déjeuner sur l'herbe* (1863), fut provoqué par cette manière autant que par l'audace de montrer dans un bois de banlieue une jeune femme sans sa chemise, qu'il était impossible de prendre pour une nymphe ou pour une muse, près de messieurs évidemment contemporains, et vêtus. On les eût supportés davantage habillés de pourpoints à crevés, dans une composition à la Giorgione, dont les amis de Manet invoquaient l'exemple. Les protestations au nom de la morale et du goût, également outragés, furent plus violentes encore en 1865 avec l'*Olympia*. Cette œuvre mémorable présentait sur un lit de parade, une fille nue, plate et pâle, à qui une négresse apporte un bouquet, encore enveloppé de sa corolle de papier. C'était, à l'opposé des caillettes mythologiques de Cabanel et de toute l'école du nu académique, une femme d'aujourd'hui, avec ses chairs anémiques et sa peau mince, son ventre et ses jambes de garçon, sa petite tête plus indifférente que cynique, coiffée comme si la dame était vêtue, avec l'agrément d'un mince cordon noué d'une bouclette autour d'un cou solide. Une écharpe à ramages sur fond blanc serpente le long de son corps, avec des ondulations et des froissements. Un chat noir, à ses pieds, fait le gros dos, un de ces démons familiers, énigmatiques et voluptueux, chers à Baudelaire, qui eût retrouvé dans ce tableau la qualité rare et l'audace de son goût. Le dessin est d'une acidité incisive. Il serre la forme, sans lui permettre de s'évaporer

ou de s'arrondir. Il la maintient par un trait presque continu qui la délimite, en la soulignant çà et là de quelques accents d'ombre mordante. Tout est peint par plans larges et paisibles, dans une gamme en blanc et noir dont les variations sont cherchées avec une sensibilité raffinée, et que colore seulement de quelques rehauts le bouquet cérémoniel délicatement présenté par la fine patte nègre. La femme de Manet a en

Cliché Durand-Ruel.

Manet. — Le chemin de fer.

Olympia plus encore que dans le modèle nu du *Déjeuner sur l'herbe* son effigie significative, c'est à elle qu'aboutissent tous les efforts du modernisme plastique. Dans la charmante *Lola* de 1862 (Louvre, coll. Camondo), il y a encore le paillon et l'écharpe de je ne sais quel exquis romantisme, une lueur de rampe, une odeur de théâtre et de toril. La *Chanteuse des rues* (1863 ?) est une passante de Guys. La petite *Nymphe surprise* de l'ancienne collection Manzi voisine encore avec Courbet. Dans l'*Olympia*, il y a la promesse de *Nana* et de la *Femme au carlin*, le charme équivoque et la note fringante de la féminité du

siècle, ses en-dessous de caprice et de rouerie mêlés à son animalité suave.

La charmante naïveté du petit *Fifre* (1866, Louvre, coll. Camondo), la distinction whistlerienne de la *Femme au Perroquet* (1866, New-York), debout, toute fragile dans sa finesse maigre de convalescente, drapée d'un ample peignoir rose, l'audace de composition qui groupait au *Balcon* (1868, Luxembourg), un balcon de fer tout sec, sans joliesses de serrurerie, peint d'un vert acide sur lequel tout s'équilibre, quelques belles du Second Empire, dans leurs atours étudiés, l'harmonieuse bonhomie du *Déjeuner* (*id.*, Munich), où resplendit le plus beau morceau de nature morte, attestaient la même autorité dans les aplats catégoriques du ton, le même accent nerveux dans le sentiment de la forme, la même vision, à la fois épisodique et synthétique, de la vie moderne. Cependant de jeunes artistes que l'exemple de Manet avait éveillés à l'art nouveau et qui délaissaient l'étude d'atelier, la copie de musée, pour le travail d'après nature, tous ceux qui devaient développer bientôt le thème suggéré, mais non traité par le *Déjeuner sur l'herbe*, la peinture de plein-air, se préparaient à donner à la facture encore plus de souplesse et de liberté, à représenter l'air et la lumière non plus comme des milieux stables, mais comme des forces vibrantes, à éclaircir la palette, à en bannir les noirs, à faire chanter les tons. En 1874, chez Nadar, a lieu la première exposition du groupe auquel le titre de la toile de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, allait donner un nom. Manet n'y figure pas, mais l'influence des disciples sur le maître se fait sentir désormais ; peut-être même est-elle antérieure : les relations de Manet et de Claude Monet remontent à 1866. *Le Déjeuner sur l'herbe* n'était pas un véritable plein-air, les personnages s'y détachent sur un décor de terrain et de verdures solides à la Courbet. Il est vrai qu'il a beaucoup noirci, et que les qualités de lumière et de couleur vantées par Thoré se sont singulièrement assourdies. Si on le compare aux œuvres peintes dix ou quinze ans plus tard, on mesure, avec l'écart, l'importance décisive de la révélation impressionniste. Au moment même où Manet semblait faire des concessions avec le *Bon bock* (1879), ou peu après, l'amitié de Claude Monet l'arrachait définitivement à l'hispanisme et à la tristesse de matière, ou plutôt de palette, dont certaines de ses œuvres anciennes ne sont pas exemptes. Le *Chemin de fer* (1874), les études vénitiennes (1875), le *Linge* (1876) et surtout *En bateau* (1879) faisaient rayonner une lumière jeune, fraîche, ardente, dans des compositions d'une coupe inattendue, où l'être humain n'est ni paré d'une idéa-

lité de formule ni grevé d'un réalisme doctrinaire, mais tout pénétré du charme fugitif de la vie. En même temps ses dons d'observateur, tout en conservant leur mordant et leur acuité, deviennent plus sensibles. *Nana* (1877) descend bien d'*Olympia*, mais avec un sentiment plus tendre des intimités de la femme ; la figure féminine, dans le tableau intitulé *Chez le Père Lathuile* (1880), est d'un charme pincé, d'un aristocratisme un peu canaille et fané qui nous feraient trouver plates et maussades les images de ses contemporaines peintes par tout autre ; enfin, elle est exquise, cette *Jeanne* de 1882, portrait de l'aimable Demarsy, « fiérotte et coquette, de profil, l'œil en feu, le nez en retroussis, la lèvre savoureuse et l'air vainqueur ». Le *Bar des Folies-Bergère* (même année) est plus cherché, plus tendu, mais quelle image de modernité que cette impériale fille, debout devant son attirail de bouteilles, de verres et de coupes, roidie dans une impassibilité byzantine et dans l'abrutissement des métiers nocturnes, tandis que, derrière elle, sous l'aride lumière des lunes électriques, la salle du music-hall, diaprée de visages, de toilettes et d'hommes en noir, peinte par touches, toute vibrante de poussière théâtrale et d'artificielles lueurs, semble onduler comme une tapisserie !

Ainsi se trouvaient confirmées et satisfaites les aspirations de Baudelaire dans son *Salon* de 1845 et surtout dans son article de 1863 sur Constantin Guys, avec un art qui ne se limitait pas à une objectivité impersonnelle et fortement concrète, mais qui était tout entier parcouru par les tressaillements d'une rare vie nerveuse, avec une peinture consacrée au spectacle des choses, des êtres et des mœurs du temps, à la vive analyse de la contemporaine, à sa beauté énigmatique ou familière, à ses caprices, à ses parties fines, à ses indolences, à la poésie de son déshabillé, à l'homme et à la femme sortis des cadres d'or et des rousses ténèbres des musées, passant dans la rue ou dans un salon, vus avec moins d'abandon et de sympathie qu'avec une sorte de charme cruel. Cette nuance si particulière de la sensibilité de Manet, elle est absente de l'art de sa belle-sœur, Berthe Morisot, qui reste tendrement femme, jusqu'aux spirituelles et faciles fanfreluches de la féminité, dans une peinture souple, lumineuse, toute tiède d'intimité fine. Mais on la retrouve, et peut-être plus virulente, chez Degas.

CHAPITRE II

DEGAS

Manet et Degas (1834-1917) appartiennent au même âge du siècle, à la même génération, au même monde, et presque au même cercle. Ils ont livré les mêmes batailles. Ils ont tous deux le même terrible esprit de mots, qui ramasse et décoche sous une forme étincelante, acérée, ces désagréables vérités qu'ont toujours si bien su dire les peintres. Les mêmes aspects de la vie parisienne les ont tentés. Ils ont en art les mêmes animosités et de nombreuses amitiés communes. Avec cela, ils diffèrent essentiellement l'un de l'autre. Il paraît peu contestable que la peinture de Manet ait contribué à détourner Degas de ses tableaux d'histoire et à le ramener à la vie. Mais ce qu'il y a de bruyant dans la carrière de l'un offusque la discrétion naturelle de l'autre. On ne vit jamais homme moins répandu, moins attentif au tapage de la mêlée parisienne, plus fidèle à son silence, à sa retraite, à sa fière liberté. Degas félicitait ironiquement Manet d'être aussi populaire que Garibaldi. Manet n'était pas insensible aux honneurs, aux médailles, Degas les méprisait. Il y a chez l'un accès aux brillants dehors, à la griserie de Paris ; l'autre est le très exact ami de la solitude, qu'il entretient et qu'il cultive comme une passion jalouse, et qu'il finit par verrouiller à peu près hermétiquement autour de sa caducité, de ses maux et de son orgueil. Tous deux amis et connaisseurs de la femme, et tous deux avec ce désenchantement qui laisse les yeux clairs, mais Manet sourit parfois, tandis que Degas pince les lèvres et serre les dents. L'on voit encore chez Manet, surtout dans sa première manière, le brio et le claquant du « beau peintre », cet air de parade et de défi qui bouscule l'opinion et qui finit, tôt ou tard, par l'emporter ; l'autre se tient et se contient toujours. Manet est d'une étoffe plus généreuse, plus riche et plus humaine ; Degas, d'une étoffe plus rèche, plus solide et plus rare.

Manet avait commencé par l'hispanisme, Degas par la religion d'Ingres, qu'il n'abandonna jamais. Il en avait reçu le principe des leçons de Lamothe, élève de Flandrin. Il fréquentait alors une maison où l'on conservait de belles œuvres du maître, qui y venait lui-même quelquefois. On rapporte qu'il donna ce conseil à la jeunesse de Degas : « Faites des lignes, beaucoup de lignes, et vous deviendrez un bon artiste. » Plus tard, Degas réunit pour sa joie plusieurs grands portraits d'Ingres, une vingtaine de tableaux et plus de trente dessins, à côté de pièces choisies dans l'œuvre d'Eugène Delacroix, dans celle de Manet, de Cézanne et de Gauguin. A Rome, en 1857, il retrouva Delaunay, son camarade de l'atelier Lamothe ; il connut Chapu, Paul Dubois, Bonnat et leur aîné, Gustave Moreau qui, par l'étendue de la culture, par la qualité du goût, par la noblesse des aspirations, exerçait alors sur tout ce groupe un ascendant de sympathie et d'autorité. Y eut-il dans la vie de Degas une période académique? Ses procédés de travail, la tournure d'esprit que révèlent ses premiers tableaux le feraient presque croire. En 1860, ce sont les *Jeunes filles spartiates provoquant des garçons à la lutte ;* l'année suivante, *Sémiramis construisant une ville*, toile non terminée (Luxembourg) ; en 1865, la *Scène de guerre au moyen âge*, appelée aussi les *Malheurs de la ville d'Orléans* (*ibid.*). Ses études pour les divers personnages de la *Sémiramis* sont caractéristiques : sous la draperie, il établissait d'abord le nu, et il cherchait de même le style, l'ondulation, le modelé des draperies avec une ferveur d'attention et une sévère beauté dignes des disciplines ingresques. On peut dire qu'il resta toujours fidèle au souci de la vérité et du caractère de la forme nue, étudiée à part, avant d'être parée ou vêtue, conforme en ce point à la tradition des dessinateurs, depuis Raphaël jusqu'à David. D'autres œuvres de la même époque ont une tenue toute classique, notamment le grand *Portrait de famille* (1860, Luxembourg), que l'on a justement rapproché, pour l'austère équilibre de la composition, pour la belle distribution des pleins et des vides, de la *Famille Forestier*.

Ces œuvres de jeunesse dépassent l'effort scolaire et l'imitation d'un maître, par quelques indices d'une personnalité forte. Certaines figures de la *Sémiramis* sont vraies et modernes, plus voisines du Chassériau de la Cour des Comptes et de Puvis de Chavannes que d'Ingres lui-même : la jeune femme vue de dos, qui tient le cheval, la suivante agenouillée derrière la reine, être exquis, fleur de jeunesse attentive et sérieuse, aube furtive de grâce et de candeur dans les prémices d'un talent. Quant au

Portrait de famille, il est ingresque, si l'on veut, par l'ampleur, par le calme d'une ordonnance familière et noble, par la distinction tendue de la figure de femme debout entre les deux petites filles, mais il s'empare déjà de la vie, avec une puissance brusque, avec une autorité dans le naturel des poses et le banal du décor qui sont en avance sur sa date. La main légèrement retournée contre la table, les deux tabliers blancs pareils, évasés en jupes et en bavolets, l'homme assis dans son fauteuil, et dont on ne voit que le dos et le profil, c'est tout l'avenir d'un artiste moins soucieux de se conformer à la belle écriture des formes qu'il n'est inquiet d'en renouveler le charme par des acidités de détail observé, par des inattendus de présentation, pleinement étrangers à ce qu'on appelle la tradition classique, — et c'est également très loin du caractère épique et massif des « réalistes ».

Quelques années plus tard, la *Femme aux Chrysanthèmes* (1865), et la *Femme à la Potiche* (1872), auxquelles fait suite le portrait du *Vicomte Lepic* (1873), traversant d'un bon pas la place de la Concorde avec ses deux petites filles, dégagent avec maîtrise l'originalité d'une conception nouvelle. Pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture, le portrait échappe à sa définition abstraite, il se mêle à la vie; l'être humain ne se suffit plus comme âme et comme visage, il fait partie d'un milieu et il passe. Il n'est pas le résumé permanent de toute une existence, lisible dans son passé comme dans son avenir, mais une minute de sensibilité, faite de ses traits d'un moment, de son costume de ce jour-là, du décor d'intérieur ou de place publique où l'œil du peintre le saisit au passage ou au cours d'un bref repos. De là ces mises en page insolites, qui semblent donner la prépondérance à l'accessoire, qui installent au centre de la composition un vaste bouquet, tandis qu'un mince visage de femme s'incline rêveusement dans un coin. On dirait que les regards du peintre sont d'intelligents instantanés, dans le cadre desquels la vie prend place sans être émondée ni contrainte et qui prolongent autour de l'humanité le secret de ses préférences et de ses habitudes intimes, les fleurs dans l'existence de la femme, le fond de livres et de paperasses derrière le visage de l'écrivain (*Portrait de Duranty*). Mais la puissance de la divination psychologique n'en est pas diminuée. Les visages conservent la qualité *intense*, qui est le don du grand portraitiste : elle ne permet pas à la rêverie de s'égarer dans un vague charme indéfini, elle nous met face à face, et d'une manière obsédante, presque poignante, avec la particularité physionomique de l'individu. C'est ici

que la phrase de Pascal, appliquée à notre sujet, trouve une confirmation nouvelle : à mesure qu'il a plus d'esprit, le portraitiste trouve

Cliché Bulloz.

Degas. — La femme à la potiche (1872). (Musée du Louvre, Collection Camondo.)

plus d'hommes originaux. Dans le charmant *Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* (1873, Pau), dans quelques scènes d'intérieur de la même époque, par exemple dans le fameux *Viol* (1875), une humanité ordi-

naire, saisie avec une exceptionnelle acuité, s'impose à nous tantôt par la bonhomie acérée, tantôt par une amertume énergique qui n'épargne rien : d'une anecdote violente, dans une chambre d'hôtel terriblement vraie, elle fait surgir un drame à la fois mystérieux et banal. Il y a là une autorité coupante, une dureté de pessimisme, une ironie à l'égard des parties hautes, des parties nobles de la vie, et en même temps la fine sécheresse de main d'un gentilhomme de l'art, qui n'ont rien d'analogue dans la peinture, mais qui, dans un autre domaine, se retrouvent chez Becque, par exemple. Degas inaugure un nouvel âge du génie et du goût français, fait de désenchantement, de constriction austère, de repliement sur soi et de bref dédain.

Pourtant c'est aussi un lyrique, un admirable poète, mais qui refuse de s'évader de son temps et qui reste fidèle à la vie qui passe. Guys satisfaisait par la peinture en blanc et noir des foules internationales du Second Empire, son besoin de luxe, son goût des beaux chevaux et des fines calèches; il écrivait sa poétique du mystère et de la sensualité en traçant d'une plume infatigable l'image nocturne de la fille en tablier, debout, la gorge découverte, au seuil d'un bouge, sous une lanterne. Manet suivait les Lolas en tournée et respirait dans le balancement de leurs écharpes pailletées une senteur espagnole d'œillet, de peau chaude et de fard. C'est au foyer de la danse et c'est sur les champs de courses que Degas est délicieux et complet, c'est là surtout qu'il est libre. On peut rendre tous les honneurs aux *Malheurs de la Ville d'Orléans* et au *Portrait de famille*, vanter son culte pour Ingres et sa sévère discipline de dessinateur classique : si nous n'avions pas ses danseuses, ses chanteuses de café-concert, ses jockeys, ses blanchisseuses, ses animales et frissonnantes intimités de femme, nous n'aurions pas son vrai secret, sa poésie personnelle et cachée, son audace contradictoire de visionnaire analytique, sa sensibilité de peintre et de dessinateur. Il s'y élargit, il y devient souple, il aère son métier, il l'emplit d'une fine lumière, il fait vibrer la tache colorée sur des armatures nerveuses. Dans le maigre cheval, construit pour le sport, lustré de reflets, seule force qui bouge dans d'immenses arènes solitaires, coupées par le mince et haut mât de pavillon, il devine l'élégance des instincts, il surprend l'espèce de danse fiévreuse qui fait caracoler les pattes, les rassemble, les tend avec une énergie d'acier, avec une grâce raffinée et sauvage. Les agiles coureurs de Vernet et de Géricault lui-même étaient limités au galop aérien de la piste, au petit trot des retours à l'écurie,

au pesage. L'œil extraordinaire de Degas saisit, décompose et fait revivre vingt attitudes inédites, soudaines, chaudes de vie, graphiques comme

Degas. — Répétition d'un ballet sur la scène (vers 1874). (Musée du Louvre, Collection Camondo.)

Cliché Bulloz.

une écriture. Il installe autour d'elles la terre plate, le gazon ras, la poussière des champs pauvres, le vague profil d'une banlieue qui est à peine la campagne, la lumineuse largeur d'un ciel qui fait briller les couleurs vives des casaques, les fines bottes fauves ou noires, les toilettes claires des femmes.

A l'Opéra, sur le plateau, au cours d'une répétition, ou dans l'espace laissé libre pour le pas de l'étoile, offerte, la gorge tendue, comme une fleur de chair autour de laquelle s'épanouit la jupe en corolle, au foyer, devant la barre d'exercice où la forme s'étire sans se disloquer, la scène se resserre, l'effet se concentre, l'observation devient à la fois plus aiguë et plus caressante. La danse multiplie la grâce de la femme, elle est étude, mais elle est aussi instinct, elle est harmonie, mais elle est délicat désordre, elle fait jaillir des gestes exquis et des fines parures une sorte de bête charmante et fragile, — lumière, élan, sensualité, caprice. Dans un demi-jour gris et rose, entre les portants vus de biais et qu'éclaire faiblement la rampe, laissant paraître entre leurs feuilles minces de profonds intervalles d'ombre, elles viennent à nous comme des créatures féeriques et réelles. Les jupes ballonnent autour des petites jambes musclées. Une main pareille à une jolie patte, passée par-dessus l'épaule, frôle, agrippe, saisit un peu du dos creux dans l'échancrure du corsage, geste rapide, maladroit et plein de grâce d'une chatte ou d'une femme. La poussière impondérable soulevée du sol en planches par tous ces pas légers argente la lumière et veloute la poésie des gris (Louvre, Coll. Camondo). — Sous les lunes électriques, d'une crudité gaie, le public du beuglant en plein air est massé près de l'orchestre comme dans une fosse, d'où émergent, barrant la zone de feu de la rampe, le manche de la contre-basse et le haut chapeau d'un Monsieur. Au-dessus de ces noirceurs, le bouquet, comme en papier, des chanteuses en robes d'apparat pauvre, les unes assises, attendant leur tour, une autre debout, en rouge, un mince ruban autour du cou, le bras tendu, la main large, comme si elle semait le refrain. C'est Thérésa, c'est Amati, c'est toute la poésie canaille, plaisante, sentimentale, ironique, d'une minute d'hier (Lyon). — Derrière la vitre des petits cafés, avec les lettres à l'envers de l'enseigne, qui zèbrent d'hiéroglyphes les remous de la rue, voici les femmes coiffées à la chien sous des chapeaux-cloches, dans l'abandon d'une attente songeuse ou dans l'animation minaudière de la causerie... Et surtout, présentant les flancs, le ventre, la croupe, baissant la tête, haussant les bras pour la friction du dos, courbée, accroupie, debout, nue avec une intrépidité morne, entre les lingeries à fleurs du cabinet de toilette, dans le zinc du tub, chiffrée de cent manières, d'un crayon ou d'un pastel qui prennent le gras de la forme, — on sent le sculpteur, le bronzier, — mais qui n'épargnent rien, la Parisienne du siècle et la femme éternelle, sa grâce civilisée

et son charme d'animalité. Qu'elles nous sont précieuses, ces intimités sans intimisme! L'admirable génie d'Ingres les a côtoyées en tremblant (dans le *Bain Turc*) : Degas n'est pas hanté par le harem, il a juste assez de sensualité pour aiguiser son instinct. Le recueil considérable de ses études, accumulées pendant une existence, est un des plus amples réper-

Cliché Bulloz.

Degas. — Les repasseuses (1882). (Musée du Louvre, Collection Camondo.)

toires de la plastique, et non pas ample seulement, mais le plus sagace et le plus poétique à la fois, et, quoi qu'on en ait dit, exempt de cette cruauté, de ce génie dénigrant dont ses terribles *mots*, si mérités, l'ont en quelque sorte auréolé.

L'amertume, la gouaillerie, il faut les chercher dans l'œuvre de certains artistes qui sortent de lui, Forain, Lautrec, par exemple. Forain a les dons du peintre, mais surtout une puissante cursive de la forme,

que les ans ont étoffée. La bataille quotidienne dans les gazettes l'a pris presque tout entier et a décanté, sublimé son talent, ne lui laissant qu'un trait de pinceau ou de crayon, durci, mais avec beauté, par la sévère économie d'une typogravure schématique. C'est Daumier accommodé à la rotative, c'est Degas livré aux bêtes et devenu échotier. Le talent de cet artiste éminent a fleuri aux temps du théâtre rosse et des scandales célèbres. Forain lâché dans le Panama, en coquetterie de cruauté avec les petites Cardinal, est étonnant de méchanceté tranquille ; d'un coup de dent, il emporte le morceau et sourit, les lèvres serrées. Becque a plus de carrure, Forain est mieux mêlé à la vie et porte plus loin, comme tous les concis. On a le droit de comparer ces deux écrivains, car Forain le fut, et de la même génération, et peut-être de la même essence, mais avec un snobisme de férocité, qu'il tempéra plus tard de compassion chrétienne dans une belle série d'eaux-fortes.

D'ailleurs les illustrés, l'affiche et plus tard la renaissance du livre décoré contribuaient à maintenir contre l'enseignement de l'école la qualité vibrante, la spirituelle fièvre ou le large sentiment synthétique du dessin français. Sur les feuilles volantes de la chronique sociale ou de la satire comme sur ces vastes placards, d'une ligne et d'un ton catégoriques, qui appellent le peuple aux plaisirs des music-halls, aux paysages des vacances, aux bienfaits des spécialités célèbres, l'histoire de l'art français, dans les dernières années du siècle, se résume avec une concision suggestive. De Willette, charmant peintre à la française, à Steinlen, d'Hermann Paul à Maxime Dethomas, de nombreux maîtres ont multiplié avec charme tantôt les variations infinies de la forme humaine et ses chiffres mouvants, tantôt ses harmonies stables.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) les domine, d'un bout à l'autre d'une carrière conduite avec unité, dans les bars, les petits théâtres, au Moulin-Rouge. D'abord il aima les chevaux des militaries, leur fine arcature de bêtes rares, leur dessin serré, la gamme dorée de leurs belles robes. Et puis il leur préféra les filles à figures de goules, vêtues de camisoles, traînant la savate, sur des bas mous, dans un laisser-aller sordide, devenant le soir des danseuses inouïes de lyrisme peuple, faisant mousser leurs jupes, les vis-à-vis de Valentin-le-Désossé. La danse, conduite comme un rite, avec une gravité sacerdotale, par ces empanachées macabres, l'ossature faubourienne des faces de théâtreuses, violemment plaquées de fard, éclairées par en-dessous, avec des ombres au dessus des pommettes, le style des longs bras maigres d'Yvette Guilbert, gantés d'un noir exact, la

mine éreintée des noceuses tristes, Lautrec les a fixés pour toujours, tantôt avec le ragoût sobre du crayon lithographique ou la violence des procédés de l'affiche, tantôt dans une peinture diluée, feutrée, sourde et claire

Cliché Bulloz.

Toulouse-Lautrec. — La femme au boa. (Musée du Luxembourg.)

à la fois, acide et tendre, sur des cartons absorbants qui, non couverts, çà et là paraissent. Ces dessous chamois équilibrent des roses, des bleus, des verts et des jaunes de gouache, que strient des filets de laque violette et que rehaussent des blancs mornes. Là-dessous, l'armature de formes, le ressenti de dessin d'un Degas vanné, trépidant et curieux, une beauté d'accent, une saveur toutes personnelles.

CHAPITRE III

LE GÉNIE NOMADE. WHISTLER

En 1877, la Grosvenor Gallery, fondée à Londres par les soins d'un riche banquier amateur d'art, exposait avec libéralisme des œuvres de peintres londoniens de toutes les tendances. Non loin de quelques-uns des plus fameux Burne Jones, il y avait là des toiles portant ces titres ou sous-titres singuliers : Arrangement en noir n° 3 (Portrait d'Irving), Arrangement en brun (Carlyle), Harmonie en ambre et noir, quatre Nocturnes, en bleu et argent, bleu et or, noir et or. A propos de ce dernier Nocturne, Ruskin, rendant compte de l'exposition, écrivait : « Dans l'intérêt de M. Whistler, non moins que pour la protection de l'acheteur, sir Coutts Lindsay n'aurait pas dû admettre dans sa galerie des ouvrages où la suffisance mal éduquée de l'artiste approche de si près l'imposture vulgaire. J'ai vu et entendu citer beaucoup d'exemples d'impudences de *cockneys* dans ma vie, mais je ne me serais jamais attendu à entendre un farceur demander deux cents guinées pour avoir jeté un pot de couleur à la figure du public. » L'artiste intenta un procès. Il demandait mille livres de dommages-intérêts, faible somme si l'on songe au redoutable préjudice que le critique faisait peser sur lui auprès du public anglais. Il obtint la dérision d'un farthing, quelque chose comme un centime, jeté par un jury obtus et cruel à l'une des gloires les plus hautes de l'art moderne. Whistler était ruiné. Ses créanciers l'assiègent. Vente de ses collections extrême-orientales. Vente de ses planches. Vente de ses études. Il quitte l'Angleterre, il part pour Venise (où il grave l'admirable suite vénitienne).

Ces phrases où, pour la première fois, se plaçant avec férocité sur le terrain de la vente, un critique ose parler de la protection de l'acheteur, elles sont pourtant du grand, du généreux Ruskin ! Toute tentative audacieuse et noble soulève les remous de l'indignation vulgaire. Mais voici

le curieux spectacle d'un critique entouré d'une réputation d'apôtre qui protège hautement, crûment et sans ambages, sans se dérober sous des formules littéraires ou mystiques, le négoce de ses amis. Cette page serait

Whistler. — La mère de l'artiste. (Musée du Louvre.)

abominable, même s'il ne s'agissait pas de Whistler. Mais c'est de lui qu'il s'agit. Par là elle acquiert une signification étrange et le débat s'élargit. Le préraphaélisme et l'art moderne sont en présence. Le condamné, le vaincu, ce n'est pas Whistler. Au cours du procès, Burne Jones déclarait qu'il n'y avait pas, sur un Nocturne, plus d'une heure de travail, et

Whistler répondait la phrase fameuse : « Une heure de travail, et l'expérience de toute ma vie! » La notion ouvrière, besogneuse et quantitative de la peinture, la notion étroite et fausse de probité, d'une part, et, de l'autre, simplement, la qualité! La qualité, c'est-à-dire l'élément impondérable, cette seigneurie de goût qui, sans effort, élève l'œuvre d'art au-dessus des régions basses où, sans elle, même avec les intentions les plus saintes et la culture la plus ornée, la peinture tristement végète. Et Whistler dit encore : « Les tableaux de Burne Jones sont peut-être finis, mais ils ne sont certainement pas commencés. » Ils restent sur le seuil. Ils ont tout ce qu'on voudra, la grâce, le charme, la fine rêverie lyrique et l'extérieur de cette vertu redoutable, qui grève, comme un défaut de plomb, tant d'œuvres à succès, la « distinction », mais ils n'ont pas la qualité. Une bouquetière de Manet, une danseuse de Degas ont la qualité : un ange de Burne Jones, non. Le parole de Whistler est d'un maître qui eut la subtile intuition de l'esthétique extrême-orientale. L'art commence où la besogne finit. Il n'est pas pénible labeur, perfection morne, il est suggestion, il est magie. Il ne s'empare de la vie qu'à la condition d'aller aussi vite qu'elle, de ne pas circuler longtemps autour de ses immobilités et de ses pesanteurs compactes, mais de plonger au cœur. Il n'est pas une figure de la morale, l'emploi des patiences et des loyautés ordinaires, il est un contact avec l'absolu à travers les formes de l'éphémère, il est le reflet d'une harmonie supérieure. Pour contempler Dieu face à face, pour le communiquer aux hommes, suffit-il des vertus domestiques d'un bon horloger? Tel est le sens profond de ce débat, qui intéresse tout l'avenir de l'art moderne.

Whistler (1834-1903) n'est pas Anglais, mais de cette Amérique qui donna Edgard Poë, et, à côté d'une pacotille d'imitations, quelques beaux songes d'art. Son sentiment du mystère, cette sensibilité riche et fine qu'une vie de combat et de dédain refréna sous le masque du plus aristocratique et du plus impitoyable « corsaire », il les tient peut-être de là, comme son indépendance, qui ne plia jamais. Dès ses jeunes années, il est nomade. Il suit son père, ingénieur au service de la Russie, qui meurt en 1849. De retour aux Etats-Unis, il entre à l'école des cadets, à West-Point, qu'il quitte, exclu, en 1854. L'année suivante le trouve à Paris, inscrit à l'atelier Gleyre, dont il suit l'enseignement avec la même irrégularité, avec la même liberté d'humeur qu'à West-Point. En 1859, en 1863, il est refusé au Salon. Il fait dès lors partie du groupe des « Affinités électives », s'il m'est permis de l'appeler ainsi, Fantin l'associe à

Baudelaire, à Manet, à leurs amis, dans l'*Hommage à Delacroix*. Tête charmante que celle de ce cavalier de Van Dyck, de ce Whistler de trente ans qui n'est pas encore durci par une maturité sarcastique, — cette maturité qu'a si bien saisie et peinte au vif l'un de ses modèles, Robert de Montesquiou : « Whistler ressemble à un oiseau rare, dont sa mèche blanche serait l'aigrette, duquel il a les petits yeux brillants comme des perles de jais, le bec busqué, la langue ronde, continuellement tournoyante, dans une cavité stridente, et dont les cris seraient des *mots*. »

Whistler. — Miss Alexander, Harmonie en griset vert.

En 1863, il part pour Londres, il y débarque en pleine ferveur ruskinienne et préraphaélite, et, tandis que l'ardeur du moment est toute à l'Italie, aux primitifs, à l'« être suprêmement beau de la réalité passée », il y fait la découverte de l'estampe japonaise. On trouve la trace de l'émotion et de la rêverie qu'elle éveilla, dans l'inspiration de ses premières œuvres londoniennes, — l'*Ecran doré*, la *Princesse au pays de la porcelaine*, le *Balcon*. Cela, c'est le premier contact, ce sont les premières rêveries extrême-orientales. Mais Whistler vit plus loin que la disposition heureuse d'un sujet, qu'un futile et délicat agrément d'exotisme. Son talent ne prend pas le dehors et le gros d'une influence, même en traits légers, mais extérieurs : c'est par intuition et par sympathie qu'il va au fond d'un art tout en nuance, en harmonie, en

spiritualité. En d'autres termes, il ne s'attarda pas à « japoniser », mais il portait en lui l'exquis et l'essentiel du génie japonais, transposé dans une matière encore inconnue au Japon, dans un milieu fluide, baigné, mystérieusement ombreux. Entre 1866 et 1872, il peint le *Portrait de ma mère* (arrangement en gris et noir), le *Carlyle* (arrangement en brun), *Miss Alexander* (harmonie en gris et vert). La *Fille en blanc*, refusée en 1863, est la préface de ces chefs-d'œuvre, elle est déjà, elle aussi, une « harmonie ». Ces sous-titres ne répondent pas à un pur raffinement d'esthète. Plus énergiquement, et sous une forme plus concise que tout programme, ils affirment cette vérité : la peinture se suffit. Si l'on veut exprimer en elle les nuances, les ardeurs, les accords secrets et les belles sonorités de la vie morale, il faut que ce soit d'abord avec les ressources de la peinture, selon l'orchestration qui lui est propre, symphonies, arrangements, harmonies de tons, de valeurs et d'arabesques. Plus on veut dire, moins on suggère. Whistler volontiers se limite, c'est un musicien de quatuor : même la pureté d'un son juste le contente. Quel éclatant démenti adressé à toute esthétique qui repose sur le primat du contenu, sur l'excellence des vertus purement humaines et traditionnelles et qui considère l'art comme une langue, comme un véhicule, comme un moyen, alors qu'il est un ordre! Telle est la doctrine du sens commun, des institutions académiques, telle était la doctrine préraphaélite. En 1872, le Portrait de la mère de Whistler est refusé à la Royal Academy. En 1874, une exposition particulière des œuvres de l'artiste soulève le scandale. En 1878, après l'aventure de la Grosvenor Gallery, c'est le procès, puis la ruine.

De retour d'Italie, il retrouve la même hostilité. L'exposition de ses eaux-fortes vénitiennes (1882) a peu de succès. Il se remet à peindre. Lady Meux vient à lui (arrangement en noir et blanc, harmonie en gris et or), puis Lady Archibald Campbell, mais cette dernière, suppliée par ses amis, cesse de se compromettre plus longtemps en venant poser. Whistler se retourne vers la France, vers ses amitiés de jeunesse, il envoie successivement au Salon ses chefs-d'œuvre de naguère, sa *Mère*, *Carlyle*, *Miss Alexander*, et là, dans ce milieu où s'agitent encore tant de problèmes, où la sensibilité moderne a trouvé sa qualité la plus inquiète et la plus féconde, dans le Paris de Fantin et de Manet, où ne survivent plus, hélas, tous les compagnons de l'*Hommage à Delacroix*, il est accueilli et salué comme un maître. En 1891, l'État français achète le Portrait de la mère de l'artiste. Dès lors, Whistler est consacré en Angleterre. Il a

des disciples, des admirateurs et des commandes. On lui offre de tardifs banquets. On publie ses sarcasmes, minces et noirs comme les flèches d'un samouraï, et il les entremêle de mots admirables comme celui-ci, dit à Montesquiou pendant la pose, et qui renferme la solennelle promesse de la survie d'une œuvre : « Regardez-moi encore un instant, *et vous regarderez pour toujours.* »

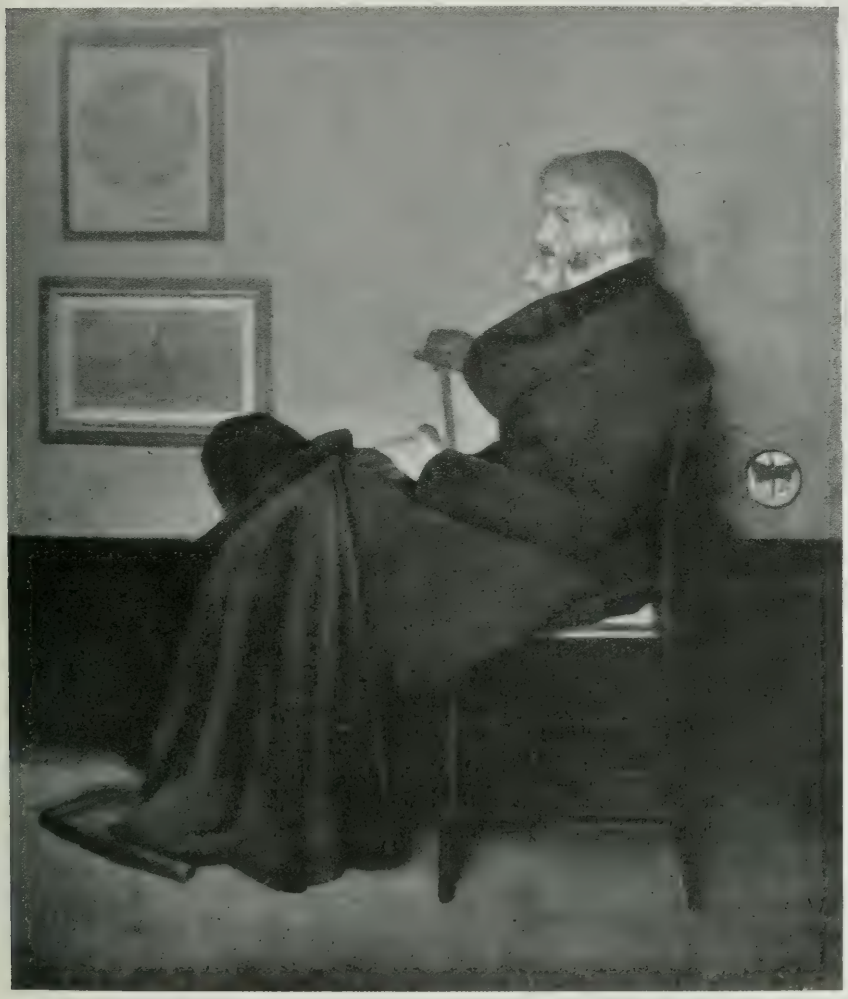
Le portrait selon Whistler. — C'est une réalité, et c'est une apparence, et qui fait penser que nous sommes doubles. Notre vie imparfaite nous monnaye en médiocres épisodes. A l'artiste de dégager de nous l'être qui vaut le mieux pour l'art, c'est-à-dire en éternité. Mais ce travail n'est pas du domaine de la psychologie analytique ou constructive. Un écrivain mesure, détaille, puis condense. Whistler peintre choisit les beaux instants, il les élabore comme la nature fait pour une plante (c'était son mot). Il veut la croissance lente, et non l'accumulation. Ainsi ses personnages ont le privilège d'une vie sourde, à la fois mystérieuse et naturelle. Héros d'une féerie intime, ils s'aperçoivent qu'ils sont eux-mêmes et quelqu'un d'autre. Harmoniste, Whistler est de l'ordre musical. C'est par des accords et des correspondances qu'il procède. Il les éveille autour de l'homme, comme l'atmosphère d'une existence supérieure. Il part de la réalité brute pour toucher la réalité cachée. Toucher est le mot. Il y a, dans son métier de peintre (si peu apparent comme *métier*) quelque chose de l'art de l'évocateur et du magicien. Il ne construit pas une collection d'éléments. Ceux qui l'ont vu travailler disent que son pinceau hésite, balance la touche, la promène dans l'air, semble puiser dans l'essence du modèle, puis se pose sur la toile à l'endroit qu'il faut. La matière ne pèse pas. Aussi ses portraits nous font-ils penser, non seulement au royaume baudelairien du luxe et de la beauté, mais à l'au-delà de la mort. Ce sont des présences, et ce sont des souvenirs. Ils vivent dans le fini, et ils suggèrent la forme la plus délicate de l'absolu. Whistler aimait à peindre les hommes de pensée, les grands artistes, les belles jeunes filles et les femmes élégantes, parce qu'il les trouvait les uns et les autres plus complets et plus dégagés, apparemment moins asservis à la pesanteur terrestre, comme les fleurs éphémères et parfaites d'un règne surnaturel. Ils n'en sont pas moins nos contemporains et nos contemporaines. Eux aussi ils appartiennent à la « vie qui passe ». A la longue galerie des raffinements célèbres ils ajoutent la note de leur temps, sa désinvolture propre, sa *coupe*, le porter d'un manteau du soir

sur un bras, l'atmosphère indéfinissable d'une génération. Mais leur harmonie intime, leur « whistlérisme » à la fois nerveux et recueilli les isole et les hausse. On dirait une race à part.

On voit bien, par les croquis à l'encre de Chine entre autres, par la charmante *Miss Leyland*, comment Whistler tient à Manet. Mais il y a chez Manet un mordant plus acide, une prise de possession de la vie plus énergique et plus directe que chez ce gentilhomme évocateur des ombres. On voit bien ce qu'un Fantin pouvait aimer dans la musicalité de Whistler : mais ce rêveur slave, peintre plus profond et plus richement nourri de la sève des maîtres, poète, lui aussi, mais d'un intimisme familialement mystérieux, n'avait pas la même aristocratie de sensibilité que le nomade d'au-delà des mers. Whistler, ajoutons-le, n'a rien peint d'aussi complet que l'*Atelier des Batignolles*, un des plus beaux tableaux du siècle. Il annonce d'ailleurs une génération dégoûtée du « tableau » et qui aimera, dans des notes fugitives, soudaines, justes, saisissantes et enveloppées, à saisir l'essence même de la vie... Mais Whistler comme Fantin réside dans les régions calmes. Dans leur art s'apaise le fracas du siècle. Whistler encore peu satisfait d'un portrait disait : « Cela *bourdonne* là-dessous, la toile n'est pas contente. » Que l'on donne à ce mérite le nom que l'on voudra, unité, harmonie, tenue, il est un signe indéniable de maîtrise, et c'est peut-être le trait qui donne le plus fortement aux grandes œuvres leur qualité héroïque. Et même lorsqu'elle n'émane pas du génie, sa vertu est singulièrement pénétrante. Parmi les hommes de la génération de 1863, elle baigne tout un groupe qu'elle entoure d'une sorte de rayonnement silencieux. A l'écart des trépidants et des intenses, voici les paisibles et les profonds, qui ne seront pas, ou à peine, touchés par les impatiences de l'impressionnisme : Whistler, Fantin, Legros, Cazin, et, après eux, dans un crépuscule assombri, douloureusement et fraternellement penché sur l'homme, homme lui-même avec plus de plénitude et de richesse que Whistler et Fantin, — Eugène Carrière.

Des figures de Whistler, les portraits sont ce qui nous émeut le plus. Mais ses cartons étaient riches de notes et de souvenirs, comme des Mémoires de sa sensibilité. Ses études de nu et de femmes drapées sont exquises, — des sœurs anglaises, plus longues, plus coulantes, de nos femmes du XVIIIe siècle, parfois aussi les cousines des créations de Watts et d'Albert Moore... Quelques traces de blanc et de crayon noir sur le papier gris laissent voir l'économie d'un art qui ne construit pas de l'extérieur, mais qui évoque en s'adressant au sens intime. Non

des exercices de pianiste ou de professeur de dessin, mais un recueil d'émotions. Il tenait à en conserver « l'air aisé », ou à le retrouver, dans ses œuvres accomplies. De là cette recherche du métier simple, effacé,



Whistler. — Thomas Carlyle, arrangement en gris et noir.

cette matière de soie. De là cette formule de la discipline whistlérienne, sans doute le plus haut ascétisme d'art du siècle : « Le travail doit effacer pas à pas les traces du travail lui-même. » C'est le secret de la mystérieuse unité des portraits. C'est l'âme même des paysages de Whistler.

La Nuit et la Beauté. Les Nocturnes. — C'est dans les nuits de Londres, près du large fleuve parcouru d'ondes marines, dans des brumes enveloppantes que ponctuent çà et là de courtes flammes d'or, c'est dans les soirs tombant sur les rades où séjournent des vaisseaux muets, dans l'équivoque de la neige et du crépuscule, dans le crépitement somptueux des feux d'artifice, que s'éveille cette poésie baudelairienne, ce sentiment d'une nature qui n'est plus la nature toute seule, à laquelle se mêlent le mystère des villes, la majesté du silence et le sommeil de l'homme. La nuit qui agrandit et qui apaise, qui transfigure la laideur des bâtisses, qui substitue la lueur à la lumière, voilà, pour Whistler, le domaine des suggestions les plus rares et les plus solennelles. C'est en elle que se fait la conciliation magique entre la vie moderne, ses maisons, ses bateaux, son éclairage, et le songe de l'art, comme elle se fait aussi dans la pénombre doucement fantastique des portraits, dans leur crépuscule sombre ou clair. Elle est le luxe d'une vie dont le grand jour est la banalité. Elle est la retraite et le raffinement, le milieu propice aux évocations, aux féeries, aux plus inutiles et aux plus délicieuses arabesques du songe. Surtout elle est harmonie. Elle accorde les tons que le jour a désaccordés, elle substitue aux contrastes des correspondances profondes et des échos légers. La lumière du soleil réclame la véhémence et la qualité vibrante, la touche qui bouge, qui oscille et qui tremble. Whistler peint la nuit à pas de loup. En respectant son sommeil, il respecte son unité. Jamais la peinture ne s'est plus mystérieusement effacée, on dirait une soie embuée de couleurs profondes et pâles.

Dans cette atmosphère de transmutation, la couleur elle-même cesse d'être évidente et pondérable. Elle est onde et reflet. Passent en elle les lueurs atténuées des métaux rares. L'or, l'argent s'y fondent, comme dans les estampes de l'école d'Outamaro (on peut penser à la *Chasse aux lucioles*, de Nagayoshi). La *Neige à Chelsea* est une harmonie en or et gris, *Trafalgar square* en gris et or, *Saint-Marc* en or et bleu, *Valparaiso* en bleu et or, un autre *Valparaiso* en vert et couleur chair... La *Fusée* qui retombe, la *Roue de feu* sont un épanouissement d'or. Mais la note n'existant qu'en fonction d'un ensemble, ces beaux mots ne désignent ni incrustations, ni brocarts, ni fulgurations, mais bien plutôt, si l'on peut dire, la clef d'un accord. Les Nocturnes de Whistler, dont il nous donne lui-même le sens dans une conférence intime de Chelsea, traduite sous ce titre, le *Ten o'clock de M. Whistler*, par un autre éminent daïmio de ces raretés, Stéphane Mallarmé, sont uniques dans l'histoire

de la peinture et représentent, sous sa forme la plus élevée, l'art de la suggestion, ou, si l'on veut, l'intimité lyrique du paysage en Occident. Avec les eaux-fortes du maître, délicatement concises, nerveusement caressantes, où le trait se pose sur la forme et l'éveille avec vivacité, presque sans ombres et dans une lumière pourtant veloutée, ces apparitions de fleuves et de rades, ces aériens caprices des fire-works sont, dans des œuvres parfaites comme des objets d'art, l'essence et l'élixir d'une sensibilité de génie.

Elle n'a pas seulement fait naître un courant d'imitations, elle a créé un goût. Elle a des adeptes de grand talent, comme le graveur Pennell, visionnaire des cités du Nouveau-Monde. Entourée d'affinités, de sympathies et d'amitiés, elle a raffiné l'Europe occidentale, surtout l'Angleterre et la France. A-t-elle profondément agi sur les destinées de la peinture ? L'art whistlérien est « impression », mais longuement élaborée dans un riche silence et dans le calme des nuits. Des maîtres français de 1863, les uns resteront toujours sensibles à la qualité de cette harmonie, à la rêverie crépusculaire, à la poésie nocturne, au mystère de l'homme ; les autres, d'une sève plus ardente et peut-être plus forte, sont requis par le mouvement de la vie, par le lyrisme de la lumière solaire. Manet est aussi délicat, aussi sensible, mais ses passions sont plus énergiques, il s'empare de la nature et de l'homme avec plus de fièvre et plus d'autorité. Chez Degas, il y a Whistler, et quelque chose de plus. Enfin Monet et ses amis mettent la peinture en face du soleil, et c'est de leur griserie d'air libre, de leur vaste éblouissement que sort la jeunesse de la peinture moderne.

CHAPITRE IV

L'IMPRESSIONNISME

Essai d'une définition. — L'impressionnisme n'est pas un mouvement d'école, appuyé par des théories. C'est l'expression forte et vivante d'un moment de la sensibilité française, un rajeunissement de la peinture, moins de procédés et d'idées que d'instinct. Il ne part sans doute pas de la table rase, on ne doit pas le séparer des belles leçons du groupe de 1863, de Courbet, et surtout de Delacroix, — le Delacroix d'Alger et du Maroc, dont les dernières années sont riches en audaces et en souvenirs de soleil. Mais son magnifique air de jeunesse et son paganisme moderne n'appartiennent qu'à lui. En vieillissant, il enfanta une esthétique : il fut d'abord plein d'éclat et de liberté. Les jeunes maîtres qui le portaient en eux ne l'ont pas fait jaillir d'une idée. Aucun groupe d'artistes ne nous a mieux rapprochés de la poésie éternelle du monde, dans ce qu'elle a d'éblouissant et de spontané. Les grands poètes lyriques de la fin du XIXe siècle ne sont pas les écrivains en vers, mais les peintres impressionnistes.

Comment saisir et caractériser leur unité ? Ils sont très différents les uns des autres ; des amitiés leur sont venues de points très éloignés ; l'esprit public et la critique leur ont associé tous ceux qui, de leur temps, peignaient avec hardiesse et nouveauté ; leurs expositions ont réuni, non seulement des affinités, mais des camaraderies. Leurs origines sont aussi diverses que leurs génies. Faut-il, comme Huysmans, — qui d'ailleurs ne la respecte pas, — établir une distinction entre les impressionnistes et les indépendants, le groupe de Monet et le groupe de Degas? Degas appartint d'abord aux disciplines d'Ingres, il a commencé par l'écriture serrée, il est resté le dessinateur le plus volontaire : pourtant, il est leur voisin de combat, il est l'un d'eux, par le sentiment rapide et décisif de la vie, par la subtilité de la lumière, par le charme d'une gamme exquise

et acerbe. Manet les a éveillés, puis les a suivis : mais, à travers ces

Renoir. — La loge (1874).

échanges, rien ne s'oppose plus fortement à ses modelés méplats que leurs modelés diaprés. On les désigne comme les peintres du « moderne », mais le large paganisme plastique d'un Renoir échappe à la limitation

du contemporain ; comme les poètes de l'instant qui fuit, mais les paysages de Monet, ces « morceaux de planète », sont d'une carrure épique et formidablement concrets. Ils ont chéri la lumière et la polychromie décomposée du prisme : mais, du fond de ses rayonnantes ombres, Carrière les contemple et les chérit. Cézanne leur appartient : il fut l'un des premiers à vouloir faire de la lumière avec de la couleur, mais ses derniers enseignements portent qu'il faut « faire du Poussin d'après nature », et c'est de son exemple que doit partir la réaction contre l'impressionnisme. Pourtant, ce mot prononcé, notre mémoire évoque un univers jeune, étincelant, aisé, tout un printemps de la peinture, peut-être fragile et passager dans ses harmonies, d'autant plus précieux.

Certes, ils furent des « modernes », mais ce terme n'implique pas chez eux un maniérisme de modes et d'aspects à la Stevens, car ils ont toujours associé l'image de la vie contemporaine à des éléments de poésie éternelle. Ils ont définitivement démodé les formes inférieures du romantisme en préférant la réalité aux littératures, le présent au passé, la sensation juste aux équivoques du songe. En aimant, non seulement les grandeurs de la nature et de l'homme, mais les paysages modiques, ceux qui fleurissent à la frange des grandes villes, les banlieues à jardinets, les parties sous la tonnelle, les canotages, les baignades, comme aussi le prodigieux tumulte urbain, les gares empanachées de vapeurs et de soleil, les rues vues du cinquième, le champ de courses, le bar, le music-hall, ils n'étaient pas des chroniqueurs anecdotiques, des illustrateurs d'épisodes : ils demandaient à leur temps une force, un secret qui échappent au temps, la leçon directe et jaillissante de la vie. Comme Guys, ils se sont mêlés aux foules, mais ils les arrachèrent au despotisme du blanc et du noir, à l'atmosphère d'eau et de fumée d'un morne lavis, pour les restituer à la poésie de la lumière. Si on examine ces peintres à travers les goûts de leurs amis littéraires, on risque de les dénaturer. Huysmans, partout hanté de Satan, voit en eux les poètes amers ou traqués d'une délirante époque ; Zola et les naturalistes les alourdissent d'intentions copieuses ou féroces et de pessimisme... Mais leur humanité est plus large. Une sorte de joie les porte, même dans les rigueurs de l'hiver, même dans l'âpreté des grandes solitudes, un naturalisme confiant, pour lequel la vie n'est pas fonction et servitude, mais plénitude et profusion, puissance de changement et de renouveau. Sur les fortes assises de la terre, passe la lumière du soleil, passent les saisons et les mois, les jours, les heures mêmes, passent les

hommes, comme les générations des feuilles du vieux poète. Tout est aspect mobile, écoulement, diversité, passage ; chaque être vivant est une succession de phénomènes, un jeu d'apparences en mouvement.

La règle d'or qui les ordonne, le milieu qui les contient et qui les stimule, c'est la lumière. Les peintres impressionnistes furent attirés vers elle comme des hommes sains, qui se réveillent, un matin d'été. Ils avaient besoin d'elle pour leurs œuvres, — et pour leur vie. Ils abandonnèrent l'atelier, le jour du nord et son froid rayon de laboratoire, qui pousse à voir gris ou, par réaction, à faire intense au moyen de violents contrastes d'ombres. Le plein-air, Monet osa le premier le peindre en plein-air, non en études de paysages, mais en grands tableaux. Il vit le soleil changer avec les heures, répandre une lumière, non pas fixe et aride, mais onduleuse, vibrante et qui tourne. Aux yeux des impressionnistes, elle fut l'âme même de l'univers, à la fois constante et fugitive, sans cesse présente et jamais semblable à elle-même. Ils en suivirent les parcours et les modes avec l'attention la plus éveillée, ils la virent vibrer : elle ne frappe pas la terre, les édifices, le visage des hommes par grands plans stables, elle se répand en atomes légers, pénètre les masses, les mêle à son rayonnement. Elle les irise de ses minutes éclatantes, elle arrache la matière à l'inertie, elle la fait poudroyer, elle la volatilise.

Mais comment faire de la lumière avec de la couleur ? La matière de la couleur est grasse, lourde et, quand elle est mélangée, louche. Les plus puissantes suggestions lumineuses sont obtenues par les arts du blanc et du noir, par l'eau-forte, tantôt chargée d'ombres profondes au bord desquelles crépite la blancheur du papier, tantôt aérienne, argentine, à peine touchée de tailles brillantes... Il fallait d'abord bannir les ténèbres, les tons qui refusent de vibrer, les notes sourdes et fumeuses. La palette s'éclaircit. On en vint même à une dangereuse profusion des blancs qui, mêlés aux autres tons, affaiblissent leur vitalité et acheminent à la grisaille. Les vieilles bases disparurent, les terres (pourtant précieuses, par leur fine solidité), le bitume, les noirs, remplacés partout par des bleus, reflet du ciel, mêlant partout la poésie de la lumière à la vie des formes. Les impressionnistes évitèrent les tons trop lourdement homogènes : dans les mélanges, ils laissaient paraître la diversité des composants, au lieu de les battre et de les fouetter de la brosse pour obtenir cette unité émaillée, chère aux vieux peintres. De là, comme conséquence théorique, le système du mélange optique : les éléments du ton juxtaposés sur la toile, de manière à se combiner seulement dans

les yeux du spectateur, en conservant intacte toute leur puissance de vibration. Mais, en résumant l'histoire de l'impressionnisme, gardons-nous de prendre pour des points de départ les formules extrêmes auxquelles aboutit la logique de certains peintres raisonneurs. Son originalité réside plus encore dans le génie de la touche que dans une théorie chimique et l'analyse des rapports des complémentaires. Il tend à diviser et à morceler la matière picturale. En d'autres termes, son unité réside moins dans le faire que dans l'effet. La trace laissée par le pinceau est expressive, vivante, graphique. Elle revêt la forme d'une sorte de tissu mouvant, d'une ondoyante tapisserie solaire, dont les fils entrecroisés sont visibles, comme à l'envers de quelque haute-lice. Même quand le métier est plus calme et apparemment fondu, quand le temps a unifié ces diversités scintillantes (les chairs de Renoir), on distingue encore dans la subtile richesse des pâtes ces filons colorés et soyeux. De là, une pulpe unique, le renouvellement de l'épiderme de la peinture par des chatoiements qui ne doivent rien aux combinaisons anciennes des dessous et des glacis. Nulle matière plus succulente, plus délicatement fleurie, au temps de sa fraîcheur, — car nulle n'est peut-être plus fragile, et cette verte jeunesse, déjà, chez certains, nous l'avons vue éteinte. Ainsi se vaporisait et s'évanouissait dans des harmonies claires le cruel artifice des ombres contrastées, vestige du travail urbain et de la vie enfermée dans l'œuvre d'un grand nombre de paysagistes anciens, en même temps que la peinture homogène et lisse, déjà rompue et assouplie par le génie coloriste de Delacroix, par les ponctuations délicates de Rousseau, dans sa dernière manière.

Les origines de cet art sont françaises. Il est comme porté, soulevé par des prédécesseurs français. Ce culte de la lumière, ce goût de la vérité directe, de l'observation de la nature, ces audaces, cette liberté sont conformes à notre génie, d'accord avec toute notre histoire artistique. Pissarro sort des études de Corot. Le Montpelliérain Bazille a pu voir dans la collection Bruyas, cette grande page éblouissante de lumière sèche, toute vibrante de chaleur matinale, entre un poudroyant sol calcaire et un ciel finement aride, *Bonjour, Monsieur Courbet*. Enfin le premier maître de Monet, c'est Boudin, — Boudin, roi des ciels et de la mer, le Boudin charmant et papillotant de Trouville, de ces foules élégantes faites de taches colorées qui bougent gaîment sur un sol instable et mouillé, coupé de grandes flaques célestes. De son admiration de jeunesse pour Diaz, Renoir a conservé le sens du précieux de la lumière et de la joaillerie du

ton, son goût pour les beaux corps tièdes enveloppés d'air, tachés de soleil. Certains restent longtemps fidèles à l'image de la femme telle que

Renoir. — Madame Charpentier (1877). (Musée du Luxembourg.)

l'ont vue Courbet et Manet, mais ils s'arrachent aux souvenirs des musées, à l'atmosphère d'une peinture noire ou rousse, pour la restituer à la vie du dehors, à la poésie des phénomènes lumineux, aux repas et aux promenades dans les jardins, fleuris de couleurs claires. Renoir, dès ses débuts, s'est tourné vers les *Femmes d'Alger*, où il trouvait un enseigne-

ment supérieur à celui de Diaz, et dont on peut dire que la *Loge*, par exemple, est une transposition parisienne et moderne.

Mais, à côté de ces origines françaises, de cette tradition si nette et si fortement établie, il faut faire une place à d'autres suggestions. Suggestions anglaises d'abord, et celles-ci ne doivent pas être exagérées. Sisley, de famille anglaise, est un des plus français parmi nos peintres, par le ton modéré, par la fine justesse de l'analyse, par l'exquise mesure de l'émotion. Le voyage de Monet et de Pissarro à Londres est de 1870 : ils revinrent éblouis de Turner et de Constable. L'un leur révélait son île de pâturages et d'arbres, baignés de buées marines, vernis de pluies océaniques, l'orageuse suavité du soleil après l'averse, des horizons de villes, de canaux et de forêts couronnés par l'anneau brisé de l'arc-en-ciel, une nature toute jeune et toute fraîche et comme mouillée de nouveauté, surtout dans ses études, d'une extraordinaire fougue de métier et de ton ; l'autre, un univers bâti avec de la lumière, une prodigieuse ode au soleil, à l'espace, au vent, à la pluie, une lyrique des météores et des fluides, sortie peu à peu de paysages à la structure classique, dont les assises subsistent vaguement en sous-œuvre et confèrent une ordonnance noble à ces explosions silencieuses, à ces chaos rêveurs. Monet et Pissarro contemplèrent ces aquarelles, conservées dans des caves, comme des élixirs de soleil, ces traces impondérables de matières colorées, noyées dans une eau étincelante qui, après des années, semble encore humecter le papier. Mais Pissarro resta un poète français, plein de bonhomie et de tendresse rustique. Quant à Monet, sans doute ses grandes pages londoniennes peuvent être considérées comme une sorte d'hommage à Turner, mais elles sont relativement tardives (1900-1904), et, d'autre part, il conserva toujours ce sentiment du bloc, cette carrure de mise en page, qui caractérisent son génie et qui donnent une telle puissance à celles mêmes de ses œuvres où il y a les souffles et les rayons les plus épars. Mais ils revenaient en France enivrés de cette poésie de nature et de cette religion du soleil, forts d'un beau songe et d'un grand exemple.

C'est vers la même époque que la France commençait à connaître et à comprendre l'art japonais. Bientôt il allait prendre une importance considérable dans notre culture, à la suite des grandes expositions universelles, grâce aux écrits des collectionneurs et des érudits raffinés qui se passionnèrent pour l'estampe. Les articles de Huysmans, au cours des années 80, associent fréquemment l'éloge des maîtres japonais à la polé-

mique en faveur des impressionnistes. Dès avant cette date, les Hiroshighé pendus au mur d'un tea-room londonien avaient frappé Whistler, et j'ai dit plus haut dans quelle mesure on pouvait rapprocher le dessin de Manet, dans ses abréviations expressives, et même ses modelés méplats et monochromes, des graphies synthétiques et du large sentiment décoratif d'Hokousaï. Le groupe des impressionnistes doit plus encore à l'art du Japon. Gustave Geffroy, leur historien, leur défenseur, leur compagnon d'armes, est explicite sur ce point : « Les fragments de l'art japonais, qui étaient venus jusqu'ici en feuilles volantes d'estampes, ont été des indications précieuses... L'aspect limpide, la sérénité lumineuse des estampes japonaises, la construction des paysages, la mise en scène de l'humanité devaient constituer une réalisation très heureuse pour ceux qui voulaient, eux aussi, un agrandissement d'espace et une vision neuve et vraie des choses[1] ». Aux côtés de Geffroy, des hommes comme Burty, Théodore Duret, Duranty, Edmond de Goncourt enfin, passionnés pour les arts de l'Asie, les faisaient connaître et les commentaient pour les peintres.

Geffroy se sert avec justesse du mot : indication. Chaque fois qu'on allègue une influence, on est tenté de chercher des traces d'imitation. Aucun des maîtres impressionnistes n'a *imité* l'art japonais, et pourtant, chez certains d'entre eux, la leçon qu'ils en ont tirée se dégage avec évidence. Les aquarelles de Jongkind, par exemple, ont la même autorité d'installation, le même trait suggestif, la même âpre fraîcheur que les paysages d'Hokousaï. Tous ont interprété la nature non comme le théâtre immobile de nos propres agitations, mais comme un milieu vivant ; tous se sont appliqués à suggérer l'esprit et l'accent de la forme plutôt qu'à la copier dans un espace géométrique ; tous ont chéri la lumière, non comme la sœur de l'ombre, mais comme un rayonnement universel. Par tous ces aspects de leur art, ils sont étroitement d'accord avec le génie japonais.

Mais la matière de leur art, j'entends la peinture même, se sépare profondément de la peinture et de l'estampe extrême-orientales. Il ne peut exister que des rapports d'inspiration et d'indication entre des artistes qui peignent par touches juxtaposées et des dessinateurs au pinceau qui se contentent d'évoquer le modelé et qui étendent le ton à plat. La différence qui sépare le métier de Manet et le métier des impressionnistes sépare aussi ces derniers des grands estampeurs. Whistler est encore

1. *La Vie Artistique*, III, pp. 16-17.

beaucoup plus près d'eux. Et c'est la raison pour laquelle Outamaro, Toyokouni, Sharakou, Hokousaï, après avoir été découverts avec enthousiasme par Monet en Hollande, chez un épicier qui enveloppait de leurs estampes sa chandelle ou son hareng fumé, devaient servir d'autorités aux peintres qui, sortis de l'impressionnisme, réagirent plus tard contre lui. Quand on voulut substituer à ses harmonies agitées, à son métier vibrant, un art de synthèse, capable de communiquer, par des harmonies nobles et calmes que relie un beau rythme décoratif, des émotions d'un caractère humain, général et simple, on invoqua encore l'estampe japonaise. Mais ce que les impressionnistes aimaient en elle (surtout à travers les *galvaniques*, Hokousaï, Hiroshighé), le tressaillement de la vie, la spiritualité de la lumière, la familiarité de l'homme et de la nature, n'en étaient pas moins au nombre des qualités primordiales de cet art : il leur fut une confirmation charmante de leurs propres dons.

Renoir. — Mais il y a dans leur sentiment de la nature et de l'homme, quelque chose de plus viril, de plus étoffé et, en même temps, de moins subtilement ascétique. Ils manient une plus riche matière, mais ce n'est pas pour cette seule raison qu'ils donnent une plus grande impression de force. Leur plastique retrouve l'ampleur des grandes compositions héroïques des maîtres italiens : Auguste Renoir (1841-1919) est le délicieux peintre du *Moulin de la Galette*, cette toile dansante, où les couples enlacés font tournoyer avec eux la lumière irisée d'un après-midi de Paris, en été, sous des feuillages maigrelets, sous un ciel prodigue, mais le *Bain* de la collection Jacques Blanche, dont l'esquisse au pastel (Exposition de la Société des Amis du Luxembourg, 1924) est si solide et si ample, évoque le magnifique et voluptueux paganisme des Carrache, avec, en plus, la qualité nacrée des nus, la suave caresse de l'air, et, en moins, le despotique souvenir des maîtres, la pénible leçon de l'éclectisme.

Les commencements de Renoir sont mêlés à ceux de ses amis. Avec Monet, Bazille et Sisley, il est resté quelque temps dans l'atelier de Gleyre. On sait comment ils le quittèrent tous, entraînés par Monet, après une correction malencontreuse du professeur, enjoignant à ses élèves de ne jamais oublier l'antique devant le modèle. Ces jeunes gens vivaient dans le culte de Delacroix. On peut dire que Renoir est son disciple par les *Femmes d'Alger*, par l'enveloppe brillante et comme fardée du modelé, par l'accord des sonorités insidieuses, enfin par une sorte de

félinité délicate et charnelle et même par le musc de l'exotisme... Mais c'est une âme heureuse, épanouie, voluptueuse, et son sentiment de la

Cliché Butler.

Renoir. — Baigneuse. (Paris, Collection Durand-Ruel.)

femme retrouve, par delà Delacroix et les modernes, les maîtres français du XVIIIe siècle. Il l'a peinte, non comme un objet d'art, non comme une tendre héroïne, mais comme un bel oiseau, chaud et gonflé, sous la main qui le caresse. Vêtue, elle est à la fois féerique et substantielle, étincellement léger et molle plénitude. Il eut le plus haut goût de sa

parure, et, par le soyeux raffinement des bleus aigus et doux, des verts-bleus, des roses frais, des tons de fraise (car son harmonie s'établit souvent du bleu au rouge, comme celle de Delacroix), avec l'intensité chatoyante des trois couleurs primaires et de leurs immédiats dérivés, parfois soutenus des noirs ou des gris les plus exquis, il semble couvrir son corps, non d'étoffes fabriquées à la machine, mais d'un tiède et chatoyant ajustement de plumes rares. Nul n'a mieux senti la poésie de l'épiderme, la peau délicate derrière laquelle il y a la tendre chair, et la fleur, secrètement multicolore, des teints précieux. On a de lui des portraits où la touche enveloppe la forme par hachures, mais le plus souvent la pâte nous offre ce miracle d'être à la fois homogène et diverse, les éléments vibrants du ton se marient sans se fondre, comme les feux chatoyants de la nacre. Peut-être ces prestiges sont-ils particulièrement sensibles dans des accords en gris et en rose, comme la *Danseuse* de la collection Durand-Ruel; ils acquièrent une étonnante spiritualité dans le petit portrait de *Madame Charpentier*, plus monté de ton (1877, Luxembourg), et dans celui de *Jeanne Samary* (Moscou, coll. Morosov); au spectacle de la vie moderne, vue et sentie dans son esprit, dans sa vérité, sans enjolivements de fausse noblesse, ils confèrent le plus poétique des charmes. La *Loge* (1874), ce parfait chef-d'œuvre, en est peut-être le meilleur exemple. Mais on retrouve la même tendresse dans le *Déjeuner des canotiers* (coll. Durand-Ruel) et dans le *Moulin de la Galette*. L'homme même, dans sa fleur de jeunesse, porte en lui quelque chose des grâces de la femme, et le paysage aussi. Ce grand peintre eût réconcilié Baudelaire avec le bonheur.

Son génie heureux le portait à l'ampleur d'un paganisme tranquille. Au soir de sa vie, dans sa maison de Cagnes, il est tout entier à la poésie de la forme féminine, une forme ample, lourde et jeune à la fois, riche de la gorge pesante et douce, des belles cuisses arquées, des ventres douillets, fleuris de lumière rose. Il aime, il adore la matière de la chair, la surface onctueuse et lisse où joue le soleil avec l'ombre reflétée des forêts, mais il en chérit le volume et la succulence, son pinceau, comme une main, en pèse et en suppute la plénitude chaude, et ses yeux suivent avec délices la molle arabesque des corps, ces courbes uniques dans l'univers. Jamais la divination du beau n'a mieux enchaîné que chez ce grand poète les éléments de la joie, marié la sensualité au style et doué d'une qualité plus suavement concrète la jeunesse éphémère des belles vivantes. Il fait se déshabiller ses bonnes : les voici

des déesses paisibles, ces modernes, ces populaires, à la bouche un peu canaille, aux membres forts. Il ne transpose rien, mais il est éperdu : cet enthousiasme rayonnant et tendre est pourtant le contemporain des morosités suraiguës de Degas!

Frédéric Bazille. — Voici un peintre d'une tout autre famille spirituelle. Et pourtant il appartient lui aussi, non comme un débutant doué,

Frédéric Bazille. — Réunion de famille (1867). (Musée du Luxembourg.)

mais comme un initiateur et comme un maître, à l'histoire de cette renaissance de la peinture française qui rétablit l'accord entre l'homme, la nature et la lumière. Moment rare et rapide que celui de ces commencements, et brève destinée aussi. Frédéric Bazille (1841-1870), dont la haute stature se profile avec une élégance mélancolique dans l'*Atelier des Batignolles*, se rattache par l'amitié de Fantin au groupe de 1863, et c'est l'année même où il connut Manet et Monet, avant de se lier (peu après) avec Renoir aussi. Il porte dans son âme et dans son art, mêlées à son délicieux charme et à son audace de peintre, une sorte de qualité sévère, une fierté de jeunesse retenue qu'il tient peut-être de ses origines protestantes. Et l'on doit penser aussi que c'est un Languedocien. Il vient de Montpellier, illustre par Bruyas, et dont Courbet a peint l'étonnante

lumière sèche dans la *Rencontre*. Ce méridional d'une terre toute romaine, si différente en humanité de la Provence voisine, n'est pas un voluptueux qui s'abandonne : certes, il eut un haut sentiment du nu, — par exemple dans cette belle *Toilette* harmonique et paisible, où l'image de trois femmes heureusement associées semble nous conduire de la leçon de Delacroix à la modernité, — mais il y conserve sa noble exigence, une pondération belle et austère qui ne l'empêche pas d'être heureux... Il a surtout, dans ses paysages et dans toutes ses recherches de plein-air, cette amitié pour le soleil, cet instinct de la note rare, qu'il cherchait à satisfaire, enfant poète, en collectionnant des papillons. Un œil subtil, ou plutôt exquis et juste, une sensibilité charmante aux accords les plus délicats, mais une main que l'ivresse de peindre ne fait pas trembler. Une race bien tendue a là son vrai peintre, et très varié, depuis l'*Ambulance improvisée*, portrait de Monet convalescent dans son lit (1865), et l'*Atelier*, œuvre parfaite dans sa juvénilité, par l'accord des gris, des roses, des noirs dans la lumière, jusqu'à l'admirable *Réunion de famille* (1867). Bazille appartient à l'impressionnisme par le sentiment moderne, par le plein-air, par le raffinement de la gamme : il en définit la première gloire, avant l'époque des touches et des notes vibrantes, comme les premières figures de Monet, sœurs jumelles des siennes. Plus encore, par la beauté du style, il s'apparente à Cézanne. Devant l'horizon de Montferrier, dans une sorte d'immobile dimanche d'été, debout ou sur des chaises de jardin, les personnages de cette *Réunion* constituent un étonnant portrait de groupe, où le charme brillant des apparences se mêle à la qualité profonde d'un milieu. Il y a là une poésie de daguerréotype, une fixité tendre, et cette merveille de l'art de peindre, la justesse de la lumière. Pas de plein-air plus authentique, dans une sécheresse un peu toscane, mais avec des fantaisies et des bonheurs de ton que les Toscans ne connurent jamais, même aux beaux jours de leur décadence. Ils sont voisins de nous et pourtant très anciens, ces provinciaux d'autrefois, attentivement peints par le jeune maître promis à la mort[1], l'ami des plus grands et leur égal.

En même temps que Sisley et Renoir, Bazille avait été arraché à l'enseignement de Gleyre par Claude Monet, et il y a vraiment une parenté fraternelle entre la jeunesse de Monet et celle de Bazille, quand elles traduisent l'image de l'être humain d'accord avec un beau paysage, dans l'ardente fraîcheur du plein-air.

1. Il fut tué au combat de Beaune-la-Rolande.

Grandeur du paysage. Monet. — Les trois œuvres maîtresses des jeunes années de Monet, le *Déjeuner sur l'herbe* (1866), *Camille* ou la

Claude Monet. — Femmes au jardin (1867). (Musée du Luxembourg.)

Dame à la robe verte (1866, Brême; esquisse au musée Simu, Bucarest), les *Femmes au jardin* (1867, Luxembourg), permettent de mesurer l'écart qui sépare l'art du jeune peintre de celui d'Édouard Manet à la même époque. Les belles figures de Manet, immobiles, face au specta-

teur, posent encore et font tableau : Monet entraîne les siennes dans la vie, — charmantes images qui passent, avec la gracieuse flexion du buste sur la taille, l'envol des volumineuses jupes emportées par la marche. La nature ne leur est pas un *fond*, mais un *milieu*; elles prennent part à tous ses prestiges, ou plutôt elles semblent être de l'ordre de ces prestiges mêmes. Voilà la grande leçon humaine, et non pas technique seulement, de l'exécution directe, en plein air, qui surprenait Courbet et Manet, encore asservis à l'atelier.

Mais le paysage, peu à peu, prenait Claude Monet et suffisait à son génie. Au milieu de tout ce groupe, il est vraiment le chef et le père. A travers ces dures années de bataille, il a maintenu le courage de ses amis. « Sans lui, dit Renoir, j'aurais renoncé. » On sent le poids d'une telle parole. Il porte en lui ces dons souverains des maîtres, la force et la paix. Chez lui, le sentiment de la nature dépasse les grâces et les mélancolies, même les plus prenantes, du lyrisme : il est dominé par la puissance des forces élémentaires et par la majesté des choses de la terre. Cet autre Claude n'est pas seulement le frère de notre Lorrain par le culte de la lumière, il l'est aussi par la poésie de l'ordre. Chaque siècle rajeunit la définition du style et l'accommode à ses besoins. Le siècle de Claude Monet ne pouvait limiter la sienne à quelques colonnades en ruines et aux élégantes essences des forêts d'Italie. Une génération dominée par ce qu'on peut appeler le sentiment de la planète, de ses sourdes forces créatrices, de ses harmonies sauvages et paisibles, celle qui a vu naître en Allemagne et se développer en France, aux États-Unis, une science nouvelle, la tectonique de la terre, exprime par l'art de Claude Monet ses émotions les plus larges. Toujours il alla au grand, au simple, au solide, découpant dans l'univers de vastes pans de vérité, baignés de la poésie des heures. Devant des motifs de construction immuable, il épiait et fixait sur des toiles successives l'harmonie changeante de la lumière : mais ses plus fuyants caprices respectent la majesté des assises. Ces vastes séries, que ne morcelle pas la particularité plaisante d'un effet, mais qui étreignent le tout, ces Grandes Heures de la vie du monde multiplient à nos yeux l'image de la féerie terrestre, sans en disperser l'unité. Par une contradiction magnifique (comme chez tous les grands créateurs), ce phénoméniste est un puissant constructeur. La mer l'a formé, non la mer romantique, la mer des *marines*, mais la forte houle gonflée, une et drue sous le ciel, la compagne mouvante de la lumière, la sœur liquide des plaines et des vallons. Il la chérit dans

sa sauvagerie, dans ses batailles contre le rocher, au fond des anses pleines d'îlots, à Bangor, à Port-Goulphar, devant la grotte de l'Apothicairerie (campagne de Belle-Isle, 1886) ; il l'aime sous le soleil, parcourue de ces sourires errants que chante le Prométhée d'Eschyle (Antibes, 1889). Et puis il est requis par la terre, d'où toute vie s'élance, et, même sous le givre de l'hiver, aux rives de *Vétheuil* (Luxembourg), il voit, non la désolation et la mort, mais la promesse fleurie d'un printemps. Promesse

Claude Monet. — La gare Saint-Lazare (1877). (Musée du Luxembourg.)

qui s'épanouit comme une ode, avec la série des *Meules* (1891) et des *Peupliers* (1892). Quand il peint les édifices bâtis par les hommes, il leur confère la grandeur des choses naturelles. Ses *Cathédrales de Rouen* (1895) ne sont pas l'image d'une architecture patiente, ciselée à loisir par des orfèvres de la pierre, mais d'une énormité resplendissante où se jouent les rayons et les ombres, à la fois falaise et forêt. Au milieu des brumes dorées, où le soleil de Londres transmute la suie et la fumée en fluides météores, le Palais du Parlement se hérisse comme un haut écueil, travaillé par le flot et par l'orage, bâti de la même manière que le rocher Douvres ou la Manneporte d'Étretat. Dans son jardin de Giverny, le

patriarche contemplait les étangs fleuris de nymphéas, dont chaque belle saison ramène et rajeunit la tendre magnificence.

Qu'une poésie si nouvelle et si forte ne soit pas devenue discipline et qu'elle ait laissé les personnalités intactes, voilà ce qui nous étonne, à la veille de tant de batailles théoriques. Le paysage français n'a jamais été plus divers. A Cézanne, que je veux évoquer parmi ses amis mais

Claude Monet. — Les rochers de Belle-Isle. (Musée du Luxembourg).

dont l'art et l'influence exigent une étude spéciale, appartiennent, avec le sentiment du plein, la rudesse rocailleuse, la fine lumière qui baigne Sainte-Baume et Sainte-Victoire, l'énergique mariage du ciel, de la terre et de l'eau, vu du haut des collines qui avoisinent l'Estaque, l'orage massif qui tasse les feuillages des deux côtés d'une eau lourde, les oliviers gris à l'escalade des gradins de pierre cuite, les hautes maisons de Gardanne groupées sur leur petit mont, dans un sentiment féodal et banlieusard. Cézanne ne se laisse pas séduire par des mirages, on dirait qu'il prend le paysage dans sa main, qu'il le pétrit d'une poigne forte, pour lui donner consistance, pour en concentrer les énergies éparses.

Pissarro (1830-1903) le caresse de touches légères qui éveillent une vie murmurante et, dans les vergers doucement multicolores, les automnes sont aussi fleuris que les printemps. Charmant poète mineur, attentif aux voix de la campagne, longtemps fidèle à Corot, à Daubigny, avant de s'éclaircir et de se diaprer, et qui finit par un renouveau de jeunesse, aux jours du néo-impressionnisme. Mais ce tendre rustique, qui sut envelopper l'homme des champs et sa campagne d'une si bienveillante

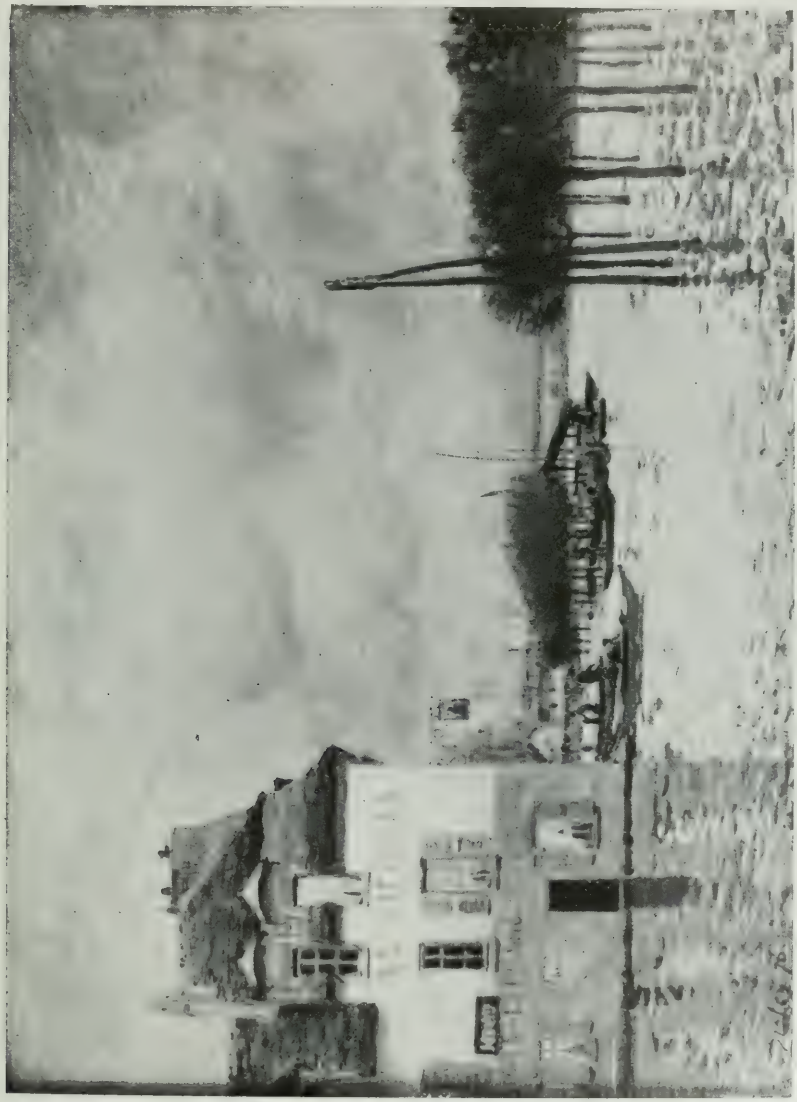
Sisley. — Vue de Montmartre (1869). (Musée de Grenoble.)

lumière, cet ami des labours en pente et des prés herbeux où foisonne la grâce des fleurs communes, capable aussi de peindre le grand deuil en blanc de la terre et la pesanteur des neiges hivernales, avec une âpreté sobre qui touche à la grandeur, fut requis par la vie de Paris et par le paysage urbain. Nul n'a mieux peint la rue moderne, où l'homme n'est plus qu'ombre et silhouette, accent et lueur, dans le remous des foules que divise la topographie monotone des immeubles à étages, que parcourent les véhicules mêlés à la fièvre des hommes, traînés par le trot fatigué du cheval des villes. Du haut de son observatoire, un cinquième, à l'angle des carrefours, Pissarro fut le poète exact et lyrique de notre agitation citadine : l'homme qui passe, ce songe d'une ombre, est à lui (*Vues de Paris* de la collection Durand-Ruel).

Quant aux paysages de Renoir, ce sont des féeries vraies : ces verdures bleuâtres, que la lumière touche çà et là de traînées roses, sont pareilles au plumage des oiseaux-lyres ; autour des golfes méditerranéens comme aux rives d'Asnières, la terre, l'onde et les cieux sont irisés comme une précieuse chair ; des laques subtiles font partout couler le sang de la vie. Les accords de Rubens et de Delacroix se retrouvent dans ces étincelantes pages, avec un air de bonheur et de volupté qui n'est qu'à Renoir.

Alfred Sisley (1839-1899) ne s'abandonne pas à ces étonnants prestiges, et pourtant il est un poète accompli. Il est au premier rang de ceux qui ont senti et qui ont vu juste, et le dire, ce n'est pas limiter son charmant génie. Toujours la France aura de l'inclination pour les maîtres qui sont allés au cœur de ses paysages, avec une sorte de modestie d'émotion qui vaut les rêves les plus nobles. A travers la nature de notre pays, Monet nous donne une image de l'univers ; au bord du Loing, près des vieux moulins de Moret, Sisley contemple, non des morceaux de la planète, mais des paysages français. Ces belles rivières paisibles, au cours égal, ces maisons anciennes sans décrépitude, ces ramures moyennes et bien distribuées, ce ne sont pas des sites, ce sont à peine des motifs, et voici que nous reconnaissons en elles, non seulement la configuration de notre sol, non seulement la lumière qui l'enveloppe, mais sa puissance de sympathie, son chant parfait. L'eau, chez Claude Monet, est un élément : chez Sisley, elle est le transparent miroir des saisons. La neige est impondérable. Le gel n'est que l'immobilité du courant saisi par l'hiver, l'arbre dépouillé une silhouette mélancolique qui s'ébauche en traits légers dans la brume. La brosse court sur la toile où elle trace sans insister son parcours ; la touche jamais n'accumule. Il y a dans cette matière si heureusement mesurée l'économie du dessin et le doux poudroiement du pastel. Sisley rajeunit l'image de la nature sans la transposer dans l'ordre du sublime, sans avoir recours à des audaces. Même quand il assiste au débordement des grandes forces (l'*Inondation*, coll. Camondo, Louvre , il leur communique son humanité : l'Orénoque de Paul Huet est bien loin de ces banlieues noyées, tristes et paisibles. Le long des chemins creux, fleuris d'un printemps rustique, sur les bords de la Seine, à Marly (Lyon), entre les arbres dépouillés qui escortent le lent canal du Loing (Luxembourg), aux vergers de Thomery comme sur les routes de Saint-Mammès et de Veneux, surtout devant les vieux moulins de son cher Moret, Sisley nous livre, en harmonies claires, élégantes et justes, la transparence et l'égalité de son âme. Il fut de

ceux qui n'ont pas besoin d'être révolutionnaires pour devenir libres ni d'être héroïques pour rester grands.



Cliché Bulloz.

Sisley. — L'inondation à Port-Marly (1876). (Musée du Louvre, Collection Camondo.)

Cette mesure, cette fraîche paix, il ne faut pas les demander à des hommes comme Guillaumin, dont les paysages de la Creuse sont de la plus riche ardeur, dont la Normandie a le rayonnant éclat d'un Estérel. Par l'ampleur de la forme, par l'aplomb de la mise en toile, il est plus

voisin de Monet. Et Lebourg est plus voisin de Sisley, dans ses vues de la Seine près de Rouen, d'une exquise fleur de peinture, tout envahies de brumes fondantes où se dissout l'or d'un rayon léger. Il est l'ami des dernières neiges de l'hiver, caressées de tons roses et bleus, sur lesquels se détache à peine la fumée tendre des chaumières ou la vapeur de quelque remorqueur fluvial dont les spires s'évanouissent dans les

Camille Pissarro. — Les toits rouges (1877). (Musée du Luxembourg.)

nuages. Il est l'ami des beaux ciels rayonnants et mouillés, au-dessus des palais de Paris, des vieilles cathédrales rougies d'un reflet d'orage ou de soir. Aux ciels solides et lumineux de Boudin, peints sur la côte de Grâce ou aux bouches de l'Escaut, succèdent les ciels charmants et dénoués de Lebourg, où l'on voit aux souvenirs de Turner s'associer la fine justesse de la notation parisienne.

Raffaelli est à part. Il cherche et veut autre chose. Mais je ne veux pas l'isoler de ses amis, auxquels l'unissent de profondes affinités de sentiment. Peintre de Paris lui aussi, comme Lebourg, Lépine et Pissarro, dans ce chapitre de l'histoire urbaine rajeunie par la fraîcheur et la viva-

cité du sentiment, Jean-François Raffaelli étudie les quais, les rues, les carrefours où l'arbre se marie à la pierre, où les hauts édifices du passé voisinent avec la bâtisse moderne. Il dessine autant et plus qu'il ne peint : sa touche a toujours la puissance de l'évocation graphique et l'accent. Comparez-le à de Nittis, ce spirituel Parisien de Naples, si habile à capter les gris de notre ciel, de nos pavés mouillés, l'amusante agitation de nos foules, — et vous sentirez la verdeur de son originalité. Le trait

J.-F. Raffaelli. — Les invités attendant la noce. (Musée du Luxembourg.)

est plus fort, plus ressenti, plus vibrant, la lumière bouge et rayonne. L'image de l'homme est saisie avec une autorité mordante, avec une incisive divination du caractère. De là une doctrine, résumée en quelques curieuses pages, illustrées de beaux dessins, en tête d'un catalogue d'exposition : le caractérisme ; mais l'âpreté du sentiment, le don décisif valent encore mieux que les idées, chez cet évadé de l'atelier Gérôme. Il y a de lui des printemps aigrelets, des arbres à peine touchés de quelques jeunes feuilles, des matins de Paris qui sont pleins de charme : son domaine favori, c'est la banlieue maladive, c'est la zone militaire, hérissée de baraques en planches, bornée par des monticules de débris,

des Testaccio d'ordures et de déchets. Et ce paysagiste est un excellent peintre de mœurs : les *Invités attendant la noce* (Luxembourg) ne sont peut-être qu'une jolie page d'humoriste, mais le *Chiffonnier à la hotte* (anc. coll. Clemenceau), le grand-père en train de repeindre la barrière de son jardinet, les promeneurs des préaux d'hospice, les fatigués et les effrangés de la terrible vie urbaine sont certainement ce que le naturalisme en peinture a donné de plus humain et de plus vrai. Œuvrettes qui sont des œuvres, bien supérieures aux fastueuses pages humanitaires à la mode dans les salons de ce temps-là. Le *Clemenceau* du Luxembourg, le *Fondeur* de Lyon, à la fois des portraits et des épisodes de vie, résument fortement les beaux dons du peintre.

Les Dames de l'impressionnisme. — Mais Lebourg nous conduit déjà aux amis de l'impressionnisme, aux recrues qui lui vinrent vers les années 80. Les œuvres de quelques femmes peintres, plus étroitement associées à son histoire, nous ramènent à ses origines et nous permettent de mieux saisir la qualité sensible de sa première génération. Le printemps de l'impressionnisme est en elles, leur charmant génie le cueille dans sa fleur. Il est intact, il est impérissable chez Berthe Morisot, Mary Cassatt et Marie Bracquemond. Peintres, elles restent femmes. Quelle grâce, quelle rareté, en un temps où la peinture « virile », lourde et sommaire, où la caricature de la vigueur dénaturent tant de talents féminins! Femmes par le domaine qu'elles se sont choisi, par le charme du sentiment, par une sorte de science profonde et facile qui doit autant à la divination qu'à l'étude.

On respire chez Berthe Morisot (1841-1895) l'odeur du linge fin et des joues fraîches, l'élégante familiarité de la vie, fleurie de notes heureuses, doucement chantantes, touchées d'un pinceau un peu paresseux, adroit et léger. Autour de la femme qu'elle a peinte, il y a la poésie habituelle de la féminité, je veux dire le raffinement aisé de ses habitudes ; les étoffes ne pèsent pas à son corps, elle les met et elle les dépose encore tièdes de sa chaleur. Le génie du XVIIIe siècle, mais non pas son libertinage, revit dans ces images familières et choisies, qu'anime une sorte d'aérienne volupté. Marie Bracquemond est peut-être plus une *dame* de la peinture : sous les ombrages de Sèvres, au cœur d'un été royal, elle aime les robes à volants qui bruissent avec la marche, les visages roses que la transparence de l'ombrelle glace d'un reflet de ciel.

Mary Cassatt est l'élève de Degas : on le sent à la qualité de son des-

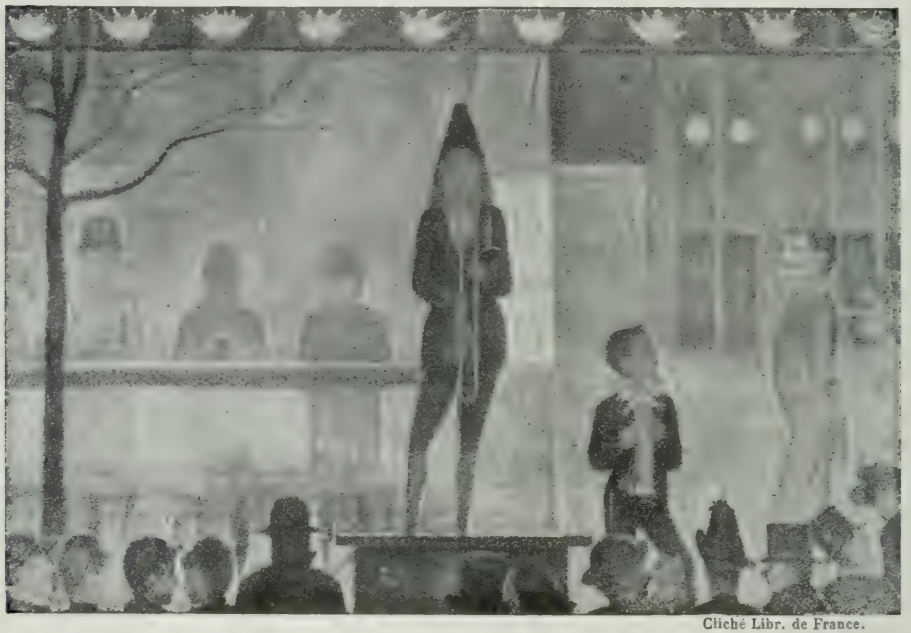
sin, à la nerveuse acuité de son sens physionomique, à certains accords rares. Mais à la nurse anglo-saxonne, à la maman gracieuse et bien bâtie dont elle fit ses modèles de choix elle n'a pas imposé le masque de la fatigue parisienne : dans la chambre des enfants, cette fille d'Amérique voit le monde, la jeunesse et la vie avec des yeux limpides. Les bébés bien lavés jouent ou se reposent comme de petites bêtes heureuses, dans un univers frais et de couleur claire. L'éminente dignité de la vie familière, cette grande leçon de l'art moderne, resplendit dans une œuvre toute saine, toute riante, où le génie de la femme s'élargit de toutes les gaies et tendres richesses de l'instinct maternel.

Berthe Morisot. — Au bal.
(Musée du Luxembourg.)

Le néo-impressionnisme. — C'est entre 1880 et 1886 que certains peintres tentent de dégager de l'impressionnisme une formule doctrinale, un système « scientifique». Là encore, il faut faire la part respective de la théorie et de l'instinct. C'est la badauderie du public qui avait tiré du sous-titre d'une toile de Monet exposée en 1874, *Impression*, le terme même dont on affubla le groupe, avec une intention caustique qui n'empêcha pas le maître et ses amis d'accepter bravement le nom qu'on leur donnait. C'est très consciemment, et conformément à un parti technique, à une philosophie de leur art, que se groupèrent et s'affirmèrent leurs successeurs. Mais leur don dépasse leur formule. Ils furent eux aussi des poètes, mais férus d'un dogmatisme qui ne possédait nullement leurs aînés.

Deux textes nous renseignent sur leurs recherches et sur leur esthétique, une brochure de Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, parue cette même année chez Vanier, et l'ouvrage de Paul Signac, *De Delacroix au néo-impressionnisme*, paru treize ans plus tard (1899), aux éditions de la Revue Blanche. Le premier est l'œuvre d'un esprit d'une rare qualité, auquel les nouveautés de l'art moderne sont grandement redevables, d'un

gentleman libertaire, d'un goût et d'une concision célèbres. Il fait état des récentes recherches en optique et cite les « équations de luminosité » du savant New-Yorkais M. N. O. Rood. Il reconnaît que les impressionnistes peignaient en décomposant les tons, « mais cette décomposition s'effectuait d'une sorte arbitraire. MM. Georges Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, Paul Signac divisent le ton d'une manière consciente et scientifique ». La théorie du mélange optique est nettement formulée.



Cliché Libr. de France.

Seurat. — La parade. (Appartient à MM. Bernheim-Jeune.)

Elle implique la touche divisée, le point, opposé aux virgules, aux hachures, à toute la texture de la touche impressionniste. — Paul Signac cherche au néo-impressionnisme des autorités parmi les maîtres du passé. Du *Journal* de Delacroix il tire des réflexions de nature à confirmer sa doctrine : « L'ennemi, c'est le gris. — L'art du coloriste tient aux mathématiques et à la musique. » Signac a vu Chevreul en 1884 aux Gobelins : vers 1850, Delacroix devait aller consulter le fameux chimiste, sa santé fit ajourner le projet qui n'eut pas de suite. Mais c'est là l'indice d'un souci que confirment ses confidences écrites et ses œuvres mêmes. Signac allègue d'autre part Turner : ce qui frappa Monet et Pissarro lors de leur voyage à Londres, c'est que le maître anglais obtient le blanc

de la neige en juxtaposant des touches diversement colorées qui reconstituent le ton à distance.

Pissarro fut en effet séduit quelque temps par le mélange optique et la touche pointilliste. Monet, Sisley, Renoir ne furent pas déviés par ces nouveautés. Elles étaient à l'opposé des directions de Cézanne. Mais elles

Cliche Roseman.

Seurat. — Portrait du peintre Aman Jean, dessin. (Appartient à M. Aman Jean.)

faisaient naître des œuvres singulières et charmantes et laissaient s'exprimer, à travers la monotonie technique, des talents très divers. Il y avait chez Georges Seurat (1859-1891), mort tout jeune, la promesse d'un talent personnel et complet, l'âme rare d'un poète, une qualité mystérieuse de l'émotion que nous communiquent ses inimitables dessins, veloutés, crépusculaires, profonds. Il y est pointilliste encore, n'usant jamais des sauces ou de l'estompe : il crée un clair-obscur à la fois

aérien et dense, en promenant sur le grain d'un papier vergé un crayon Conté très noir : chaque grain, chaque vergeure prennent un peu de matière, à côté de laquelle le fond blanc joue dans les creux. Dans cette enveloppe vibrante, des paysages de soir, des scènes de théâtre, d'un deuil fantomatique, des chevaux blancs apparus dans des écuries ombreuses, des femmes au fin visage mélancolique, à peine distinct sous une voilette de demi-jour. Les premières peintures de Seurat sont toutes baignées d'une enveloppe aérienne de la même qualité, mais en clair, très fluides, très coulantes, et d'une touche souple qui marie entre eux les tons et les formes. La technique divisionniste ne devait pas détruire en lui ce sens exquis des ambiances, mais elle permit au peintre de dégager la puissance des constructions simples. Tel paysage de côtes rocheuses, mordues par le flot (coll. Fénéon), vaut plus par la largeur et par l'assiette du style que par l'éclat de la lumière et de la couleur. La fameuse *Ile de la Grande Jatte* (ancienne coll. Lucie Cousturier) est, par des qualités du même ordre, bien en avance sur sa date (1886) : on y discerne nettement la tendance à ramener la plastique à des volumes géométriques, comme dans la *Parade*. Peut-être le parti adopté par les pointillistes les amenait-il fatalement à la même entente de la forme que les vieux mosaïstes. Une remarque du même ordre pourrait être faite à propos d'Henry Cross (1856-1910), chez qui il y avait l'étoffe de plusieurs maîtres : à côté d'un paysagiste somptueux et inquiet, nourri des plus belles et des plus fécondes observations d'après la nature et d'après les maîtres, et d'un séduisant interprète du nu conçu pour un gracieux décor (*La joyeuse baignade*, 1903), l'inventeur d'une richesse encore inédite, du moins en sculpture, la pâte de verre. Quel jaillissement de formes jeunes, paisibles, doucement colorées, dans une matière à la fois résistante et fondue, qui a le rayonnement du marbre, sans en avoir la froideur ! Théo van Rysselberghe fut, lui aussi, inquiet des beaux aplombs et des belles cadences dans ses peintures décoratives un peu lourdement cherchées, d'un sympathique humanisme belge. Paul Signac semble tirer en plein midi le plus crépitant des feux d'artifice : tantôt il mosaïque le ton, tantôt il le cloisonne, par exemple dans ses études d'eau marine où ondule le reflet de quelque voile incendiaire. Son génie méditerranéen s'éveille dans les bourgades de la côte provençale, sur la lagune de Venise, dans les cachettes des vieux corsaires. Ses aquarelles fluides et chantantes conservent toute la fraîcheur de l'onde, toute l'ardeur du soleil. Mais en 1891, lorsqu'il exposait aux Indé-

pendants (fondés en 1884) avec Maximilien Luce, Angrand et leurs amis, non loin des symbolistes, il cherchait des combinaisons d'un ordre plus secret. En voici une preuve dans ce libellé qui étonna la critique, et dont je souligne quelques mots : « Sur l'émail *d'un fond rythmique de mesures et d'angles*, de tons et de demi-teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890. »

En définitive, le trait le plus remarquable du néo-impressionnisme, c'est moins le procédé pointilliste qu'une interprétation nouvelle de l'espace par un « rythme », des « mesures », des « angles », ainsi qu'une tendance à l'harmonie décorative, et c'est par là, sans doute, que son influence fut originale et profonde. Il y a chez ces peintres une inspiration moins quotidienne, moins familière que chez leurs aînés. N'est-ce pas Fénéon qui appelait la Grande Jatte « du Puvis modernisant » ? Modernes, ils le restent en effet, mais avec le souci d'agrandir et de calmer, parfois même avec des inquiétudes littéraires et des rêveries lyriques (chez Henry Cross par exemple), qui s'expliquent assez chez ces contemporains du symbolisme. Ces intrépides techniciens furent des poètes plus *conscients*, plus volontaires et aussi plus occultes, que les grands inspirés de l'impressionnisme.

LIVRE SECOND

LA BATAILLE

CHAPITRE I

LES SYMPATHIES ET LES RÉSISTANCES

Longtemps les œuvres des peintres modernes firent scandale, aux yeux d'un public et de critiques habitués à l'éclectisme vulgaire des Salons et fidèles aux gloires consacrées. Jamais bataille plus ardente ne fut engagée autour de l'art, même aux beaux jours du romantisme. Comme témoignage de mauvais vouloir et d'inaptitude à comprendre, on peut retenir les pages écrites, lors des débuts de Monet, par un médiocre historien de l'art grec, Henry Houssaye. En 1875, une vente de tableaux impressionnistes, à l'Hôtel Drouot, se fit sous les huées à des prix dérisoires. Les passions furent longues à s'apaiser, et, lorsque le peintre Caillebotte, dont le nom mérite de figurer ici, non seulement comme celui d'un donateur, mais comme celui d'un sagace et fidèle observateur de la vie moderne, légua à l'État sa collection d'impressionnistes (1895), de mémorables paroles furent prononcées au Sénat par Hervé de Saissy, protestant contre ces « paysages où le vert domine », indignes de figurer dans les musées français. L'impressionnisme trouvait d'autre part d'ardents défenseurs, Duranty (1876), Théodore Duret, Gustave Geffroy, Huysmans, — Huysmans, dont un furieux article, délirant de colère et de grossièreté lyrique, plein de légitimes outrages adressés à la sottise de l'argent, fut peut-être à l'origine d'admirables collections... De plus modestes amis l'encourageaient, des amateurs d'un goût sûr, comme ce M. Chocquet, dont Cézanne a peint (comme il l'eût sculpté) un allègre et nerveux portrait, visage oblong, ardent, de

paladin et de pamphlétaire. A la fin du siècle, l'éducation est faite. Peut-être n'était-ce pas sans profit que les gens de bonne foi voya-

Bastien-Lepage. — Les foins (1878). (Musée du Luxembourg.)

geaient en chemin de fer et voyaient s'inscrire précipitamment, dans le cadre noir des portières, non des paysages massifs, bruns et juteux, mais de fuyantes apparences balayées par la vitesse, dévorées par la lumière... Dans les rues, les belles affiches de Chéret, galamment agressives, bondissantes et gaies, saturaient les yeux de tons violents et tendres. D'habiles intermédiaires formaient peu à peu le goût public,

— des peintres attentifs à ces nouveautés, leur faisant un bon accueil tempéré par la prudence, discernant l'avenir et flairant la mode. Enfin l'influence s'étendait, elle touchait des artistes sincères.

On doit reconnaître qu'elle se limite généralement à des dehors, — l'inspiration moderne dans les sujets, la peinture claire, la facture libre. Alfred Roll (1847-1919 fut peut-être le plus généreusement doué, parmi ces influencés et ces médiateurs. Il a l'ampleur, les airs de bravoure, une force peuple. D'abord hanté par Géricault, il vient à Manet, le Manet de la seconde manière, qu'il accommode aux proportions et aux sujets des commémorations officielles (*Fête du 14 juillet*, 1882, Ville de Paris ; *Centenaire de 1889*, Versailles). Il voit naturellement large, sain, humain, débordant, joyeux. Mondaines ou fermières (*Manda Lamétrie*, 1888, Luxembourg), il épanouit ses femmes comme des fleurs de pleine terre, solidement plantées, plus savoureuses que succulentes, bien peintes, bien fraîches, vaillantes, vulgaires. Henri Gervex est plus nerveux, plus sensible et plus mince. Il oscille entre l'anecdote agrandie, la mondanité, la modernité. Sa *Communion à la Trinité* (1877, Dijon) est d'un peintre qui a observé et compris Manet. Son *Rolla* n'est sans doute qu'une vignette, mais avec des morceaux d'une rare finesse dans les gris et dans les blancs. Au Salon de 1879, Huysmans donne des éloges au *Saint Cuthbert* de Duez (Luxembourg), effort pour vivifier la peinture légendaire, mais il se rappelle et il regrette quelques notes justes de féminité moderne du même artiste. Tony Robert Fleury suivit une évolution moins capricieuse : de la peinture d'histoire de style école, il revint à l'étude de la vie contemporaine, et de certains problèmes de lumière, mais dans l'intimité des gris frileux et des sujets timides.

Sans doute le lien qui rattache ces artistes aux grandes nouveautés de la peinture est bien léger. Ils sont à peine les Ary Scheffer et les Delaroche du modernisme. Ils lui appartiennent néanmoins par leurs inquiétudes. Les réalistes rustiques restaient à l'écart, — les uns, comme Jules Breton (1827-1906), avec un sentiment aimable, des façons anciennes, une atténuation idyllique de Millet ; les autres, élevant le ton, se haussant à la philosophie sociale et se croyant les continuateurs de Courbet : c'étaient les imagiers de la peine et de la misère de l'homme, les décorateurs démocrates que la Troisième République répandit dans les mairies et dans les écoles ; d'autres enfin, attentifs à la peinture claire et au sentiment moderne, comme Bastien-Lepage (1840-1884). On crut

voir en ce dernier le grand conciliateur attendu, un peintre de plein-air qui sût « dessiner », un grand naturaliste, et en même temps, un poète au cœur profond. Mais les figures de Bastien-Lepage sentent fort l'atelier et l'étude. Ce sont des morceaux, exécutés avec une virtuosité patiente. Il serre la forme avec un don intelligent de dessinateur, il atteint à la vérité expressive, mais sans cette note rare, sans cette qualité d'accent qui sont le propre de l'art. Le modelé est partout égal, l'exécution (souvent raffinée) ne se détend jamais. Le fameux tableau des *Foins* (1878, Luxembourg), malgré l'évidence appuyée du réalisme, paraît aujourd'hui morne et sans intérêt. On voit une ardeur plus belle dans la première manière de Dagnan-Bouveret (les *Conscrits*, Palais-Bourbon), une plus virile franchise dans les réunions campagnardes de Déchenaud, plus de vaillance et de décision dans le bâti des paysans de Lhermitte : mais, sous la composition habile et la sagace étude physionomique du *Vin* (1885) et de la *Paye des Moissonneurs* (1882, Luxembourg), il y a le modèle, la pose, le factice d'un arrangement trop bien concerté. Mettons à part ses beaux fusains, où se retrouvent un style et une énergie acquis à l'école de Boisbaudran.

Les recherches modernes étaient plus sympathiques à quelques beaux coloristes. Certains s'en inspirèrent directement. Mais le don de Besnard domine les influences et les emprunts.

Besnard. — Ce n'est pas dans des recettes d'école, dans des saumures d'atelier ou dans l'adroite divination de la vogue qu'Albert Besnard a trouvé sa maîtrise. Il a donné carrière à son goût pour les ordonnances nobles, les beaux chevaux, les belles femmes, les grands voyages. Des rives charmantes d'Annecy, vertes et bleues dans la lumière, aux pays de la terre rouge et de l'homme en rose, aux Indes, mais d'abord en Angleterre, où il séjourna trois années près des grands coloristes, à son retour de la Villa Médicis, en Alger, avant de revenir enfin à Rome, il est heureux, prodigue, étincelant, il nous fait penser à l'aisance, à la fécondité, à la joie des grands artistes de l'âge d'or. Son œuvre respire l'allégresse, il peint pour exprimer, non des doutes qui le torturent, mais un songe de bonheur qui l'emplit tout entier. Moderne, il l'est par son dédain des formules de l'école, auxquelles il sacrifia peu, par la rareté audacieuse de certaines harmonies, par la poésie de la lumière, par le charme de la vie mobile et du dessin souple, par la liberté de la facture, par les modelés vibrants ; mais son maître Brémond lui apprit à peindre

selon les procédés transparents et solides des anciens ; par l'ampleur des conceptions, par l'invention facile, par la grande forme, il s'apparente aux Vénitiens, il est peut-être notre Tiepolo. Il a un exquis sentiment de l'heure, mais, sous les passages de la lumière, il maintient les permanences d'une plastique digne de l'Italie. Décorateur abondant et savant, à l'École de Pharmacie, à l'Hôpital de Berck, au Théâtre Français, il est en même temps portraitiste et intimiste. L'image de *Madame Roger Jourdain* (1886), éclairée d'un côté par la lampe, de l'autre par le clair de lune, celle de Réjane (*Portrait de théâtre*), avec ses jupes gonflées d'air par la marche, son atmosphère si vraie, son air de familiarité joyeuse, ses reflets propagés par le feu de la rampe, des harmonies plus rares encore, comme la *Féerie intime* ou la *Femme se chauffant*, vue de dos (Luxembourg), ces œuvres, et bien d'autres de la même veine, sont à la fois étoffées et précieuses, athlétiques et délicates. L'étude de femme se chauffant a la richesse de contours et de volumes d'un peintre habile à meubler de formes monumentales les grands espaces décoratifs : la qualité de la matière, ce corps laiteux et coloré qu'enveloppe une buée irisée, ne fait-elle pas songer à Renoir ? Et ne trouverait-on pas des analogies ou des souvenirs du même ordre dans les compositions, si voluptueuses de ton, peintes par Hélène Dufau ?

D'autres artistes étaient plus directement influencés par la technique impressionniste. Henri Martin l'adapte à la décoration et fait fleurir sur les murailles des tapisseries tissées de lueurs multicolores : les *Faucheurs* du Capitole de Toulouse, les panneaux de la Sorbonne, la décoration plus récente du Conseil d'État sont peints par touches divisées ; autour de l'humanité contemporaine, à laquelle il emprunte parfois ses types d'intellectuels rêveurs, Henri Martin fait vibrer une ardente lumière et la changeante poésie des heures. Avec moins de matière, avec un subtil sentiment de l'enveloppe, un don de sympathie pénétrante, Ernest Laurent âme élevée et tendre, situe ses modèles dans une région charmante et mélancolique, où passent les prestiges et comme les caresses du regret, du souvenir et de l'affection. Une science profonde, puisée aux sources italiennes, l'instinct le plus délicat du style et, dans les portraits, la divination du mystère intérieur, exprimée avec je ne sais quelle nerveuse fierté, unissent dans l'art d'Ernest Laurent une qualité forte et secrète au doux chatoiement du ton. Peu de peintres ont su associer aussi bien la poésie des fleurs à la pensive image de la femme. On retrouve une nostalgie du même ordre chez Le Sidaner, dont les paysages d'intimité

crépusculaire, les tables servies au jardin, dans la douceur du soir qui tombe, devant de vieilles maisons de France, sont des portraits aussi. A cet impressionnisme recueilli appartiennent encore Henri et Marie Duhem, promeneurs des soirées solitaires, le long des canaux, dans les petites villes du Nord. Le rayon se ranime pour caresser les nus mariés

Besnard. — Femme se chauffant. (Musée du Luxembourg.)

aux feuillages par Léon Félix, les fleurs de plein air et de pleine terre aimées par Quost, bon jardinier, pour diaprer de lueurs fines les intérieurs de Morisset, pour briller avec ardeur sur les Fêtes Galantes de Gaston La Touche, féeries et mascarades, dont le feu d'artifice mouillé crépite de flammes fraîches.

Ainsi, selon les générations et les tempéraments, l'influence de l'impressionnisme se colore de nuances diverses, elle s'adapte à la qualité de

la pensée et du sentiment ; elle crée une sorte de milieu, de plus en plus riche, de plus en plus étendu, qui favorise à la fois l'expression du génie plastique chez un Besnard, la puissance décorative chez un Henri Martin et, chez Ernest Laurent, la tendresse. L'histoire de l'impressionnisme n'est pas celle d'un groupe de partisans, mais de toute une époque de l'art.

Suite de l'éclectisme d'école. — Ainsi l'intérêt de la vie contemporaine, la puissance du sentiment démocratique, l'éblouissante nouveauté des techniques s'imposent à beaucoup de peintres de la fin du siècle. Que devient la « grande » peinture, la peinture de style, l'art de la tradition ? Chaque âge, on l'a vu, en renouvelle la formule. L'académisme, entre 1870 et 1900, s'il fait quelques concessions au réalisme modéré des peintres rustiques, pâle postérité de Millet, reste violemment hostile à l'inspiration et à la manière des amis de Monet. Mais ce n'est pas pour défendre une doctrine classique. Ingres est bien oublié. On respecte les maîtres, mais de loin. L'esthétique des peintres de la tradition a, en fait, des origines toutes récentes et mêlées. Elle s'exprime par cet éclectisme historiographique né de l'émiettement du romantisme auquel on a donné le nom de style école. C'est parmi ses adeptes que se recrutent jusqu'aux premières années du xxe siècle les grands décorateurs des monuments publics, les portraitistes officiels, les professeurs de l'État, les jurys du Salon et les membres de l'Institut. Style très reconnaissable et pourtant malaisé à définir. Né du libéralisme réformateur du Second Empire, il est anti-doctrinaire, mais il est asservi à des habitudes. Il est dominé par l'inspiration littéraire, celle qui peut lui venir de la lecture des Parnassiens et des archéologues : une de ses fiertés, c'est d'avoir renouvelé la peinture d'histoire par l'érudition contemporaine, — Homère par Schliemann, la Perse par Dieulafoy, la préhistoire par le musée de Saint-Germain. Il a l'honnêteté du dessin plus que la poésie ou le caractère de la forme, un métier qui cherche tantôt les finesses de palette, tantôt les vaillances d'exécution, mais où le ton scolaire domine. Ce bâtard du romantisme se ressent du filtre éternel des concours à travers lesquels il s'épure et s'anémie. Au fond, plus d'insuffisance vitale que d'intransigeance dogmatique.

D'ailleurs l'éclectisme n'a pas uniformisé ses disciples. S'il a écrasé un grand nombre de médiocres, contingent annuel du Salon des Artistes Français, il laisse la personnalité de leurs recherches et même de leurs inquiétudes à d'intéressants artistes. Henri Lévy (1840-1904) eut, entre

tous, le charme des tons fins, avec la noblesse un peu molle d'une élégance maladive (*Sarpédon*, 1874, Luxembourg). Ferdinand Humbert, à ses débuts, a pris part, avec de grandes études assez énergiquement brossées, à cette renaissance du nu académique dont Henner fut le poète

Cliché Vizzavona.

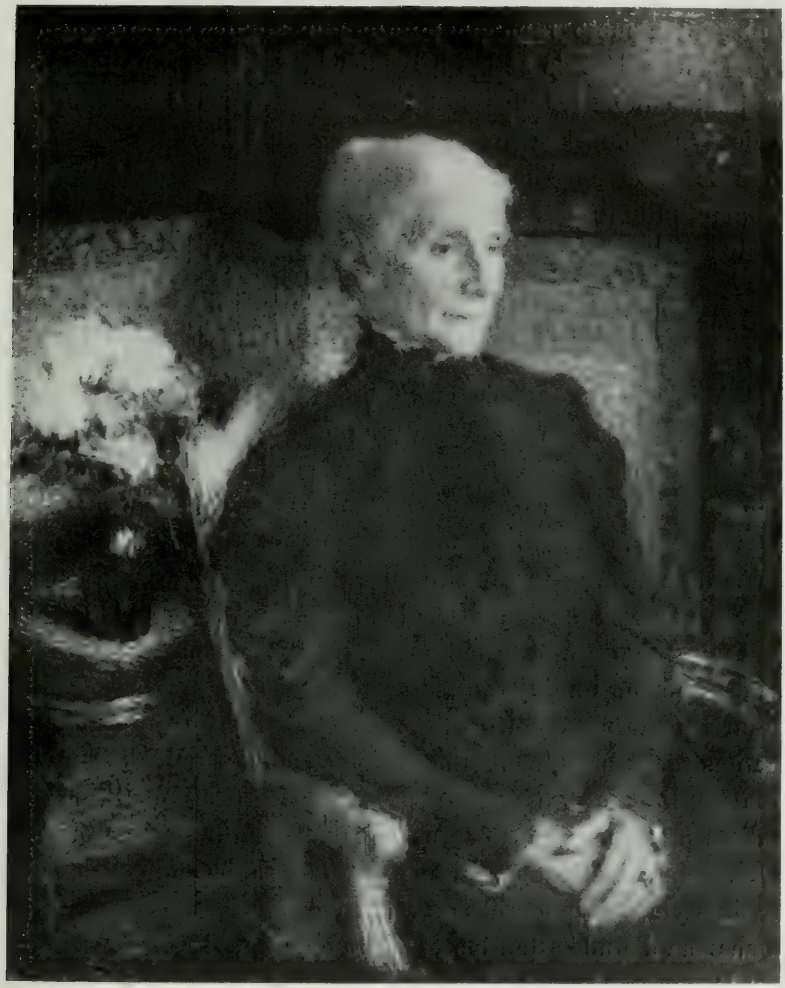
Henri Martin. — Peinture murale pour la décoration du Conseil d'État, fragment.

(*La femme adultère*, 1877) ; ses compositions décoratives sont ordonnées avec calme, peintes dans une matière tendre, fraîche, touchée par à-coups légers ; le maniérisme anglais de ses portraits a de la grâce, un charme de tombée de jour, le discret automne de la palette. Cormon a commencé en parnassien, ou du moins en liseur des Poèmes Barbares (*La mort de Ravana*, 1875), avec une vigueur et un éclat qui se fondirent

en gris de perle, en tons saumonés, en agréments de palette, à mesure qu'il s'enfonçait dans la préhistoire, pour y découper des anecdotes précieusement sauvages, qu'inaugure avec plus d'énergie simple son grand *Caïn* (1880, Luxembourg . Trois coloristes atténués, chez qui le souvenir des harmonies romantiques est affaibli et comme dilué par les leçons de Fromentin.

Le raffinement archéologique et archaïsant, une érudition technique qui puise aux sources très anciennes et qui s'entoure d'enluminures, d'émaux, d'ivoires, de vitraux, une élégance ressentie de la forme distinguent l'art de Luc-Olivier Merson, peut-être le dernier des préraphaélites français (*Le loup d'Agubbio*, 1878, Lille). Jean-Paul Laurens (1838-1921) n'eut pas cette discrétion attentive, ce délicat mysticisme archéologique, mais, dans son cœur, des ambitions viriles et un large sentiment du passé. L'un des bannis du Salon de 1863, il était de ces Toulousains qui rêvèrent, avec un mélange d'ironie et de foi, de restaurer la secte des Cathares, pour venger les Albigeois et dompter Paris. Son vrai début, qui étonna, fut une anecdote violente, une fusillade nocturne vue avec force, le *Mort du duc d'Enghien* (1872, Alençon). Il ne manqua ni de caractère ni de grandeur dans des compositions parfois énormes, peintes avec une force simple, dans des tons riches et calmes, par modelés sobres (*La construction des remparts*, *Le Lauraguais*, au Capitole de Toulouse). Cet observateur énergique de la forme lui confère une autorité particulière en la transportant dans l'histoire, qu'il a su lire à voix haute, debout, contre un beau mur roman. C'est un homme aux vastes épaules, au cœur fier, un chef. Mais même lorsqu'il se contient, lorsqu'il annule le geste ou la parade pour affirmer le caractère et mieux concentrer l'émotion, par exemple au cinquième acte, dans ses compositions mortuaires, lorsqu'on apporte le cadavre en scène, Formose ou Marceau (1877), on sent en lui la dramaturgie toulousaine : elle ne dénature pas la sonorité de l'âme et la fermeté de l'accent chez ce dernier de nos peintres d'histoire. Maignan, homme de fine culture, élève du mérovingien Luminais, d'abord exécutant serré, devint décorateur clair et facile. La plupart de ces maîtres et de leurs émules ont nourri l'éclectisme de la lecture d'Augustin Thierry, de *Salammbô* et du Parnasse contemporain, ainsi que des derniers drames odéoniens. Continuateur d'Henri Regnault, virtuose des férocités de harem et des « entrées » de papes ou de conquérants richement costumées, Benjamin Constant fut le beau cavalier d'une peinture assez chaude et

fringante, mais sans profondeur. Le fracas des débuts de Rochegrosse appartient à la même époque, comme la vogue de Roybet, plus ancien de formation, plus anecdotique, plus truculent, moins encombré de



Ernest Laurent. — Portrait de Mme J... (Appartient à M. Paul Jamot.)

lectures, ivre de matérialité pittoresque, de pots d'étain, de tables à pieds tors, d'étoffes, d'armures, de visages qui, peints d'après des amis, semblent venir, eux aussi, de la brocante. Chaque année, à chaque Salon, le Tout-Paris croyait voir naître un Titien ou un Franz Hals, parmi ces continuateurs fort inégaux d'un romantisme artificiel. Le

lendemain de la guerre favorisait la peinture de batailles, sur laquelle pesait encore l'influence de Meissonier, mais dans des proportions plus vastes, avec Detaille, plus militaire que soldat, ému pourtant et moderne dans une de ses premières œuvres, le *Régiment qui passe* (1874). Une cruelle obsession photographique pèse de plus en plus sur le genre auquel David reprochait déjà de se perdre dans le détail des uniformes. Cela se sent jusque dans les plus fougueux emportements de Flameng : la charge de Waterloo et la grandeur du désastre ne sauraient nous faire rémission de la revue d'habillement. En cela du moins cette peinture est vraiment militaire. Il y a plus de feu dans le tragique galop d'Aimé Morot, plus d'allant, une vivacité d'élégance à la française chez Georges Scott.

Tous ces maîtres ont peint de nombreux portraits. Peut-être est-ce la partie la plus intéressante de leur œuvre. D'abord un portrait français est toujours attachant, par la qualité loyale, par la justesse du sens historique. Ceux-ci appartiennent à un temps et à une classe plus encore qu'à une tradition. Chers à la grande bourgeoisie d'hier, ils en traduisent tour à tour, et par leurs défauts mêmes, la probité revêche, la dignité d'apparat ou le faux-brillant. Ils nous paraissent aujourd'hui cruellement dépourvus de charme et de spiritualité. Mais les peintres pouvaient-ils en découvrir la lueur chez ces maîtres de forges, ces négociants et ces secrétaires d'État ? Bien plutôt le ton sérieux, et même morne, cet air d'autorité que confirme un dessin tendu et, chez les femmes, les grâces mondaines sur les carrures bourgeoises. Mais un Chartran, un Ferrier, avec leurs petites recherches, sont singulièrement moins peintres que Bonnat, le Bonnat de *Madame Pasca* (1874). Les portraitistes contemporains ont des qualités plus énergiques et plus sensibles. Émile Renard, Déchenaud, Pierre Laurens affirment la perspicacité tendre, la vigueur loyale ou la largeur du style. Les portraits au crayon d'Henri Royer, ceux de Friant ont un charme d'étude attentive et de savoir ému.

C'est là une génération plus voisine de nos inquiétudes et qui, si elle n'a pas pris part aux combats, si elle ne s'est pas portée aux avant-postes, n'a pas été indifférente aux résultats. On en a la preuve dans l'étude des lumières reflétées, des jeux de l'eau, du soleil et des feuillages autour des corps jeunes, chez Paul Chabas, comme dans la manière dont Marcel Baschet exécute un modelé. Au temps où Cormon peignait dans des terres les nus et le paysage de son *Caïn*, de pareilles recherches eussent paru révolutionnaires ; Benjamin Constant, Jean-

Paul Laurens et leurs compagnons tenaient encore au passé de l'école. Ils ont été requis presque tous pour de vastes décorations[1], à la Sorbonne, à l'Hôtel de Ville, à l'Opéra-Comique, au Panthéon enfin, discordant de leur émulation inégale. Sur les murailles des églises, des théâtres, des universités, l'éclectisme d'école transporta sans la modifier la manière des tableaux à succès des Salons. C'est sa plus grande erreur, malgré la prodigalité de talent d'un Jean-Paul Laurens ou d'un Henri Lévy. A travers ces images bien composées, savamment bâties, illustrations agrandies d'épisodes historiques ou romanesques, derrière ces portraits d'une classe, dont la froide honnêteté ou le morne apparat n'ont le plus souvent que le mérite de l'iconographie consciencieuse, que reste-t-il de la poésie éternelle de la vie humaine et des accents profonds du siècle? Ce n'est pas là qu'il faut aller chercher l'humanisme moderne, celui qui nous convient, celui que nous avons fait, cette philosophie large, propre à être interprétée par de grandes formes stables, éclairée par une méditative lueur, les souvenirs de nos origines latines, de notre âge d'or méditerranéen, mêlés à notre mélancolie celtique, nos aspirations à la paix encore agitée de nos inquiétudes, notre respect des Muses immortelles, notre compassion pour les pauvres, notre religion des grandeurs cachées de la vie.

1. Henri Lévy, le *Couronnement de Charlemagne* (Panthéon) ; Humbert, les *Quatre cultes de l'homme* (ibid.) ; Merson, divers sujets à la Cour de Cassation, à l'Opéra-Comique, à Chantilly ; J.-P. Laurens, *Sainte Geneviève* (Panthéon ; d'autres compositions à l'Hôtel de Ville de Paris, au Capitole de Toulouse) ; Maignan a décoré la Chambre de Commerce de Saint-Etienne et l'Opéra-Comique, etc.

CHAPITRE II

LE NOUVEL HUMANISME

Ni les naturalistes de 1875 ni même les impressionnistes, tout entiers à l'optimisme de la lumière, confondant en elle l'homme et la nature, ivres de poésie solaire, ne pouvaient être les interprètes des profondeurs de notre vie morale. Des peintures décoratives faites pour parler à tous, larges, lisibles, peu chargées de sens, d'une parfaite harmonie architecturale, dépositaires d'une sensibilité attendrie, sont l'expression la plus fidèle et la plus pénétrante de ces accords spirituels sans lesquels l'image du Français du XIXe siècle resterait incomplète, et même fausse. Puvis de Chavannes et quelques-uns de ses contemporains appartiennent à un ordre particulier. Tant que l'élévation d'esprit se traduit par l'insuffisance picturale, elle ne mérite pas d'être retenue : ici elle crée sa forme, elle lui impose un sens, un caractère, une lumière, un modelé définis. Toute une élite reconnaît dans les images qu'elle enfante, non l'humanité interchangeable des peintres vulgaires, mais ses songes les plus beaux, ceux qui confinent au profond et au permanent, tout baignés de notre propre vie, sans redites d'école, sans transposition de textes.

Puvis de Chavannes (1824-1898) appartient à une génération ancienne. Il a traversé silencieusement les grandes agitations du milieu du siècle. Il a vu finir le romantisme, naître le réalisme et grandir Manet sans sortir d'une sorte d'effacement. Parfois la critique semblait discerner dans les fruits de ce long apprentissage de singulières promesses : elles n'ont commencé à s'imposer qu'à la fin de l'Empire, et ce n'est que sous la République, la quarantième année de son âge étant dépassée, qu'il a produit ses plus belles œuvres et rayonné sur son temps. Son art porte l'accent de la maturité, son calme et sa dignité lui viennent peut-être de cette période royale de la vie, la qualité de son silence est faite de sa méditation et de

son étude, la gravité, la tendresse du sentiment trahissent la permanente jeunesse des cœurs fiers. Nous savons à quel point il avait les dons du peintre, et du peintre raffiné (par exemple par l'admirable portrait d'homme de la collection Viau, peint vers 1850, et qui semble un authentique Manet) : il s'en est en quelque sorte dépouillé, par un ascétisme qui n'a rien de rigide, de tendu, pour accéder à un ordre plus élevé. Mais ce n'était pas uniquement par la divination des lois de la grande peinture monumentale telle qu'elle peut convenir à notre siècle (car chaque âge eut la

Cliché Bulloz.

Puvis de Chavannes. — Doux pays (1882). (Musée de Bayonne.)

sienne, à son image), mais par un besoin de sa nature, qui s'exprime à la fin de la même manière, dans le portrait et dans le tableau de chevalet. Sans effort d'archaïsme, sans se dessécher, il a trouvé ce qu'ont longtemps et vainement cherché les préraphaélites français : mais dans ce domaine des sérénités, dans les régions de la paix éternelle, en peignant les dieux, les muses, les héros, les poètes, sous les frondaisons des bois sacrés, il est resté humain, et de notre humanité.

Il est de Lyon. Il doit peut-être à cette ville quelque trait de sa vie morale, mais il y vécut peu, et sa famille est bourguignonne. Sa vocation s'est éveillée en Italie. A son retour, après un bref séjour chez Henri Scheffer, il fut de ces jeunes gens qui tentèrent de fonder un atelier autour d'Eugène Delacroix : l'atelier ferma au bout de quelques

semaines. Enfin il resta trois mois chez Couture. Surtout, il fut l'ami de Chassériau. Par lui, il se rattache, si l'on veut, aux grands décorateurs d'églises, aux stylistes chrétiens nés d'Ingres, mais il lui devait de plus puissantes suggestions : chez le décorateur de la Cour des Comptes, il voyait naître un art solennel et paisible, noblement symbolique, écrit pour la muraille. Il l'a continué, il l'a élargi.

Même lorsque Chassériau s'élève à la notion d'un ordre général, où seuls comptent les grands sentiments simples qui font battre le cœur de l'homme, les épisodes décisifs de la vie, les attitudes séculaires qui échappent au temps, peut-être reste-t-il prisonnier de son divin maniérisme ; peut-être ses épouses heureuses, ses rayonnantes mères des fresques de la Cour des Comptes sont-elles encore les sœurs de sa songeuse Esther, frottée des baumes de l'Orient, de sa Desdémone doucement fatale, de toute cette féminité mystique, énigmatique, légendaire. C'est là sans doute, c'est dans la méditation des pensées qui peuvent être lues sur un mur qu'il eût trouvé, si la mort ne l'avait pris, la conciliation des forces opposées qui se le sont si longtemps disputé, l'harmonie des contraires qui se sont partagé son art. Puvis de Chavannes eut, lui aussi, sa période romantique : la *Pietà* de 1850 ; on peut dire qu'il ne lui en est rien resté. Il ne faut pas chercher en lui l'enchanteresse ambiguïté du génie de Chassériau. Mais peut-être lui dut-il quelque chose de cette mélancolie lumineuse qui n'est pas la mélancolie romantique et qui enveloppe la rêverie des immortels. Sa compassion et sa tendresse montrent qu'il a traversé la crise morale de Quarante-Huit. Le dessin de la forme, c'est-à-dire l'intelligence de l'homme, s'est étoffé chez lui comme chez Millet : sa grandeur ne tient pas à la pureté, mais à la sympathie. Dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, il semble que nous assistions à la réconciliation de tout un siècle, non par les voies banales de l'éclectisme, mais par un sentiment harmonique de la vie.

Son génie de décorateur s'éveille en 1854, au Brouchy, propriété de son frère, où il peint pour une salle à manger un *Retour de l'enfant prodigue* et les *Quatre Saisons*. L'un de ces panneaux, interprété à nouveau, sous le titre de *Retour de chasse*, lui rouvrit les portes du Salon, en 1859. Deux ans plus tard, Théophile Gautier salue un maître dans l'auteur de *Concordia* et de *Bellum*. Ces deux œuvres inaugurent la décoration d'Amiens et le vaste poème de cette grande vie. Dans ce chœur des belles pensées alternent la strophe du paganisme tendre et l'antistrophe de l'humanisme chrétien. Elles se répondent et parfois se mêlent dans

un accord fraternel. L'histoire n'est pas un chaos de événements épisodiques, mais la continuité du songe de l'homme. Il ne s'agit pas d'en relever l'intérêt par des bibelots ou par des raccords, mais de la rêver avec noblesse, de montrer ce qu'elle a de permanent et de supérieur. Elle est exhaustive, correspondance, extrémation. L'image de la guerre elle-même n'est pas désordre et frénésie; la bataille se tient au-dessus des morts endormis, et des bucoliques appellent longuement la paix. L'Hellade éternelle ne plonge pas dans l'ombre le troublant automne des Gaules. Derrière les jeux spartiates des Pictés se dessinent le terroir des villages et l'arbre de nos champs.

Puvis de Chavannes. — Portrait de Mme Puvis de Chavannes. (Musée de Lyon.)

Et puis, une fois encore Puvis de Chavannes nous ramène aux vieilles rives où jadis parurent les dieux, dans la courbe des golfes bien dessinés auxquels suffit la pierre nue, et quelque parure d'olivers. Sur la côte de Provence, parmi des rochers, soubassement d'un temple, le long d'une plage où court un quadrige de chevaux blancs, rayonne doucement l'Hiver qui meurt à effleurer légers les lèvres amorales aux roses (*Vision antique*, 1882-1886, Lyon). Il semble désormais que l'archéologie et le classicisme nous aient dérobé la Grèce. — Puvis de Chavannes nous la restitue en rapprochant de nos cœurs. Les formes humaines qu'il a disséminées dans ce paysage idéal y sont apparentées, non à la science de l'école, mais à la descendance de l'Olympe : elles ont les larges épaules, les mamelles fortes, les cuisses pleines, la tête pathétique des gestes, et surtout cette paix souveraine, issue de la sérénité

et de la beauté. Le labeur n'est pas acharnement, mais cadence. Dans le cycle d'Amiens, l'homme au travail, qu'il fasse le geste d'abattre l'arbre, de jeter le filet, de poser la brique d'une muraille, de porter le fardeau, de lancer au loin le javelot des jeux, l'homme au repos, qu'il s'arrête près de sa féconde épouse à la belle poitrine, qu'il s'étende à demi dans l'herbe ou que, ployé par l'âge, il s'assoie au seuil de la mort, dans la fatigue et dans la majesté des jours écoulés, sont les fils de cette race noble et tranquille que n'atteint pas l'obsession du péché, que ne tourmente pas le malaise de l'impossible.

L'ardeur de la vie chrétienne ne les arrache pas à la paix : elle est la grâce des vocations privilégiées, elle est espérance, elle est charité. Dans le cloître de Toscane où les grands inspirés peignent les images du Christ, de la Vierge et des saints, l'harmonie d'un soir recueilli, sous un ciel que le couchant colore d'un vert léger, entre les cyprès de l'enclos des morts, pénètre les âmes avec suavité (*L'inspiration chrétienne*, Lyon). Sous notre ciel des Gaules, dans les fines grisailles des paysages qui avoisinent Lutèce, Geneviève grandit dans la paix du Seigneur, elle est bénie par les bons évêques, elle sauve la ville, elle la ravitaille, elle veille sur elle. Qu'elle porte sa blanche robe de petite fille ou le long voile des vierges et des veuves, du haut de la tour bien construite ou sur les berges du fleuve où passent des voilures carrées, le présent qu'elle fait à ses pauvres, à ses assiégés, aux infirmes et aux petits, c'est la paix, et c'est la tendresse (1874-1878, 1898, Panthéon). Avec quelles mains soigneuses les empressés prennent le malade et soutiennent ses membres dolents! Mais ni la hâte ni la peur ni le chagrin ne les enlèvent à l'ordre qui est le leur, et c'est dans une sérénité mélancolique que se déroulent ces annales fraternelles, c'est avec les vêtements, les gestes et les propos de tous les jours que leurs personnages passent doucement devant nous.

Il est une région peut-être plus haute encore où rayonne le double génie de la vision antique et de l'inspiration chrétienne, un lieu solennel et familier fait pour accueillir ce qu'il y a de plus pur dans la vie méditative et le secret de nos plus beaux songes. Chaque âge s'est fait son Paradis ou son Parnasse : Puvis de Chavannes nous a donné notre Bois Sacré, non pas à Lyon seulement, dans la belle composition qui porte ce titre, mais chaque fois qu'il a dressé l'image de l'homme dans des paysages hantés par les muses, entre l'art et la nature, à Rouen (1890-1892), à la Sorbonne (1887). Nous les reconnaissons, ces bois de nos pays, ces rives, ces paisibles miroirs d'eau qui reflètent la lente poésie

d'un soir immortel, traversé par le vol silencieux des déesses. Nul souvenir d'Italie, de l'ordonnance des grands décors classiques. Entre le

Cliché Sylvestre.

Puvis de Chavannes. — Bois sacré cher aux Arts et aux Muses (1884), partie gauche.
(Lyon, Palais des Arts.)

tremble, le noyer, le chêne et le peuplier, tout est de nous, jusqu'à l'herbe vivace de nos prairies, jusqu'à cet air vaporeux qui baigne les formes des hommes, des arbres et des colonnes sans les derober à nos yeux. C'est dans l'atmosphère du milieu français, dans des sites vrais et nobles à la fois, que se déroule cette majestueuse rêverie d'immortalité.

Et les êtres divins qui les traversent sont nos frères apaisés, consolés, restitués au règne de la grâce et de la liberté...

Il aime l'homme, qui ne lui est pas sujet d'étude de laboratoire, modèle anatomique, mais compagnon de vie. Il l'arrache aux contingences pittoresques et anecdotiques, mais il n'idéalise pas, pensant que ce serait diminuer. Ses dessins, si nombreux, si patients, repris, amendés, calqués, ne sont pas les épures d'un idéaliste d'école, il n'a pas la terrible facilité, rompue à force d'exercices, de ses contemporains académiques, il est forcé, chaque fois, de retrouver la forme, et même de peiner, pour lui donner ces solennelles assises, ce style de métope et de fronton. Le crayon, la sanguine l'enveloppent d'un trait blond, d'un trait tendre, qui jamais n'appuie, qui ne délimite nulle part. Elle est héroïque, mais en même temps familière et humaine. Puvis de Chavannes distribue en groupes simples, largement espacés de beaux vides, les officiants de ces Panathénées rêveuses, sans encombrer un espace qui doit rester calme, sans multiplier les épisodes. On pense à la fois aux plus belles cadences de l'hellénisme et à la grande liturgie biblique qui se déroule sur les voûtes romanes de Saint-Savin. Le maître qui soumet aux lois de l'harmonie architecturale cette noble image de la vie respecte avant tout le plein de la muraille qui ne chancelle pas sous le trompe-l'œil ou le clair-obscur. C'est là que s'exerce la sobriété volontaire de son génie, c'est là qu'il se dépouille de ses charmes de peintre pour monter plus haut.

Parfois il lui en reste de magnifiques échos, mais il les subordonne à la grave unité du concert : dans la pierre blanche du Palais de Longchamp, à Marseille (1869), dans le marbre jaune de la Bibliothèque de Boston (1895), le bleu de la mer, l'azur du ciel, — le ciel et la mer des dieux, — sont d'une qualité extraordinaire. L'*Automne* de Lyon (1864) n'a pas seulement pour lui la poésie des beaux bras nus qui se lèvent dans l'arbre pour cueillir les fruits, mais la qualité d'une tapisserie à la fois ancienne et toute fraîche, d'une harmonie ardente et douce de roses, de bleus, de verts, de tons de chair jeune caressée par un jour légendaire. Mais la couleur ne fait jamais bouquet, elle ne s'évade jamais, elle ne crépite pas. Elle est légère et solide, transparente et stable, et, bien que broyée à l'huile et posée sur des toiles marouflées, elle a le calme, l'unité, la franchise veloutée de ces fresques que le temps dévore, mais qu'il ne vieillit pas. Elle semble faire corps avec la matière même du mur qu'elle a mission de décorer.

Saint Germain et saint Loup bénissant sainte Geneviève.

Sainte Geneviève en prière.

Cliché Neurdein.

Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé.

Puvis de Chavannes. — Fragments de la décoration du Panthéon.

Ainsi l'art de ce païen mystique restitue l'auguste familiarité de la vie et la puissance du sentiment aux fictions qui hanteront toujours la mémoire des élites d'Occident. Il est le contemporain de la peinture de Baudry : tels sont les contrastes du XIXe siècle. En face de ces larges visions pacifiques, on voit un éclectisme italianisant, agité de fièvre parisienne, travaillé de souvenirs scolaires, chiffonnant les grands nus des Carrache sur les murs de marbre et d'or bâtis par Charles Garnier ; l'avènement du mélodrame archéologique et du style école, au lendemain des galanteries sucrées du Second Empire. Au Panthéon même, on peut mesurer l'écart. D'un côté, une exposition de tableaux, un concours de Rome, un perpétuel vernissage, de l'autre, la paix des dieux, la paix des morts, opposée aux fracas de cinquième acte, à l'agrément de l'historiette. Et que deviennent tant de savants, tant d'éminents portraitistes, devant une œuvre d'où sont absents tous les prestiges de la peinture pour la peinture et du dessin pour le dessin, ce résumé d'une vie et d'un attachement, dans la grisaille d'une mémoire fidèle, dans l'austérité d'un silence religieux, le portrait de *Mme Puvis de Chavannes* (Lyon) ? L'homme des dernières années du siècle y transfigure avec douceur le principe même de toute affection humaine ; il y retrouve dans l'image de sa compagne ce qu'il a chéri dans les tendresses maternelles, — jusqu'à la mélancolie, la résignation et l'effacement. Comme la jeune femme de Mottez, cette vieille dame, si touchante dans sa robe démodée qui la serre aux épaules et sous la capote noire, semble détachée de quelque muraille, non d'un temple à la gloire, mais d'une crypte familiale où brûle la lampe qui ne s'éteint pas.

Le propre du génie, c'est de créer son milieu. Puvis de Chavannes a créé le sien et le nôtre. Il a créé le paysage moral qui convenait aux pensées, aux admirations, aux belles tristesses, à l'optimisme attendri des deux dernières générations. Il s'est imposé aux peintres eux-mêmes. Les claires harmonies de nature qui servent de cadre aux fictions symboliques d'Amiens et de Marseille sont antérieures au rayonnement de l'impressionnisme. Il les inventait en un temps où Pissarro suivait encore l'intimisme assombri de Daubigny. Quelque chose de cette sonorité se retrouve chez certains contemporains isolés. Leur beau songe les éloigne à la fois des agitations de Paris, des inquiétudes des coloristes et du médiocre fracas des éclectiques. Un Cazin, par exemple, n'appartient ni au groupe ni à l'atelier ni à l'influence de Puvis de Chavannes. Mais il s'éloigne des mêmes trépidations. Il a, lui aussi, le

sens de l'émotion humaine dans le calme des formes. Il a compris, dans ses compositions bibliques, que la familiarité de l'existence, et

Cazin. — Ismaël (1880). (Musée du Luxembourg.)

même son humilité, les vêtements des pauvres, leurs visages usés, leurs gestes ramenés au corps, étaient des éléments de grandeur, une puissance de style et d'émotion supérieure à l'athlétisme vulgaire des beaux

gars et des belles filles ; il osa dresser une Judith rustique (1883), pareille à une servante, entourée d'ouvriers compatissants, sur les remparts ombragés d'une petite ville des Flandres. Il portait en lui ce sentiment des paix profondes de l'âme et de l'heure qui est la poésie des Français du nord et de leurs paysages. Il l'exprimait tour à tour dans l'aridité du désert juif, planté de petites touffes tristes et tout pareil aux dunes du Boulonnais, sa patrie (*Agar et Ismaël*, 1880, Luxembourg), dans un *Soir de fête* de la grande ville (1881, Petit Palais) et dans l'harmonie grise, résignée, de la *Journée faite* (Lyon). Il avait vécu en Angleterre. Lecoq de Boisbaudran aurait voulu lui léguer son enseignement. Il s'exprime sur le mode mineur et en tableaux, tandis que la langue de Puvis est universelle et s'écrit sur des murailles. De là, elle se fait entendre au loin. Avec la paix elle ramène le style. Les artistes qui cherchèrent à rétablir dans la composition une mesure et une cadence auxquelles le romantisme avait substitué ses coups de force et ses sursauts et que l'impressionnisme dénouait dans la lumière ou qu'il soumettait à la haute tension de la nervosité moderne, étaient dominés par ce grand exemple. De Seurat à Gauguin, tous ceux qui tentèrent de restaurer la paix de la forme et du décor, même à travers d'éblouissants mirages techniques, même dans un voluptueux et barbare exil, loin de la mer latine, loin des doux automnes des Gaules, ont admiré ou médité l'art de Puvis de Chavannes.

CHAPITRE III

RÉACTION CONTRE LE NATURALISME

L'histoire de l'école française entre 1870 et 1890 affirme plus que jamais l'antagonisme entre les tendances conservatrices et les puissances de renouvellement. Les maîtres de 1863, les impressionnistes, Puvis de Chavannes représentent les forces actives de l'art français. Forces très diverses d'ailleurs, d'où vont naître de nouveaux aspects de la peinture et de nouveaux combats. En face de l'impressionnisme, avec son charme instable, sa poésie de météore, se dessine un mouvement en faveur de l'équilibre, de la belle distribution décorative, des harmonies stables; à côté de l'art du phénomène, se développe l'art de la pensée et du symbole ; à côté de la peinture claire et chatoyante et de la touche divisée, l'art des profondeurs ombreuses. A l'ivresse de ce qui brille, passe et meurt sur l'étincelante surface du monde succède le besoin des accords réfléchis, à la philosophie de la mobilité la philosophie de la permanence, à l'impression chaude et soudaine la continuité de la vie intérieure.

Dans une sorte de soir éternel, l'image de l'être vivant enveloppée de douces ténèbres, caressée de lueurs apaisantes, vient à nous comme du fond d'un rêve tout baigné de spiritualité. Cette lumière si tendre et si prenante, si fraternellement mariée à l'ombre, n'est pas celle des effets de lampe, prétexte à tant d'adresses discutables chez les anciens et chez les modernes ; c'est un rayon crépusculaire encore doré de jour, encore assez puissant pour modeler les mains et les visages, en les disputant avec douceur à la nuit. Mais il s'empare si intimement des formes qu'il semble émaner d'elles, comme l'aube mystérieuse de l'âme.

Eugène Carrière. — Jamais les apparences ne nous furent à la fois si lointaines et si présentes, si riches d'évidences plastiques et si rêveuse-

ment enveloppées que dans ce soir du XIXe siècle peint par Eugène Carrière (1849-1906). Cette enveloppe, ce demi-jour, c'était jadis l'atmosphère domestique des anecdotiers et des peintres d'intérieur : la voici élargie, parcourue par un souffle subtil qui vient des régions cachées. Rarement il y eut plus profond accord entre les qualités d'un art et les aspirations d'un grand esprit. En haut de Belleville, dans un quartier populaire qui propageait les échos d'une vie forte jusque dans son atelier, entre sa femme, ses enfants et ses amis, Carrière accueillit toutes les générosités de son temps, en leur conférant la poésie et l'accent de ses propres méditations. Il rêve ardemment à l'homme, et le grand art est à ses yeux celui qui est le plus riche d'humanité. La compassion, la tendresse, le sens de la grandeur des choses simples et des épisodes ordinaires de l'existence, l'amitié pour l'animé et l'inanimé, voilà ce qu'il enseigne à ses disciples en corrigeant leurs études, en leur écrivant ses admirables lettres. La poésie de la vie, il faut la faire sentir jusque dans l'image d'un chapeau pendu contre un mur. Cette grande voix modeste, les paroles qu'elle a dites, quelques-uns des chefs de la génération dévastée par la guerre en ont nourri leur jeunesse, et non seulement des peintres. Elles comptent plus que des effusions philosophiques ou romanesques dans l'histoire morale de l'époque, dont elles expliquent, dont elles ont peut-être même établi la tonalité.

Mais Carrière n'est pas un peintre « penseur », son art ne se perd pas en dissertations. S'il fut et s'il reste cher à beaucoup d'hommes de pensée, ce n'est pas qu'il illustre de commentaires pittoresques une série de lieux communs littéraires ou métaphysiques : on ne saurait se servir pour le qualifier des éloges (si naïfs) donnés par Taine aux agréables charades de Gleyre par exemple. L'harmonie est plus profonde et plus cachée. Elle rayonne avec douceur dans des portraits ou dans des scènes très simples qui sont encore des portraits, — la mère avec ses enfants, la mère qui allaite son petit, qui prend dans sa main les joues tendres, d'une forme encore indécise et noyée, où resplendissent de grands yeux étonnés, sombres et lumineux, la fillette en tablier noir, aux cheveux bien tirés qui se terminent en natte, la mince écolière, avec sa grâce sérieuse de petite femme, tout attentive devant sa sœur qu'elle dessine et dont elle touche le front ou le menton pour mesurer les proportions ou rectifier la pose, et, à côté de ces visages, et comme leur prolongement spirituel, des mains, des mains toutes tièdes, si humaines, si familières, qui savent prendre, saisir, caresser, envelopper de fluides, vivifier,

calmer (*Maternité*, 1892, Luxembourg ; *Scènes maternelles* peintes en 1900)... D'autres fois, c'est devant la poésie du nu, devant le corps de la femme que son génie s'éveille : mais il entoure d'un mystère tendre les formes dévêtues, elles brillent faiblement dans l'ombre et laissent apparaître, comme en souvenir, le creux d'un dos familier et charmant, la rondeur d'une épaule, la fleur lumineuse d'une nuque jeune (*Sommeil*,

Eugène Carrière. — Maternité (1892). (Musée du Luxembourg.)

anc. coll. Benjamin Constant, vers 1886 ; *Femme nue asisse*, 1889, coll. Gabriel Séailles). Si l'on compare à cet art confidentiel les tapageuses exhibitions de chair du Second Empire, au temps où triomphaient Jules Lefebvre et Cabanel, on n'a pas de peine à saisir tout ce qui sépare les deux poétiques.

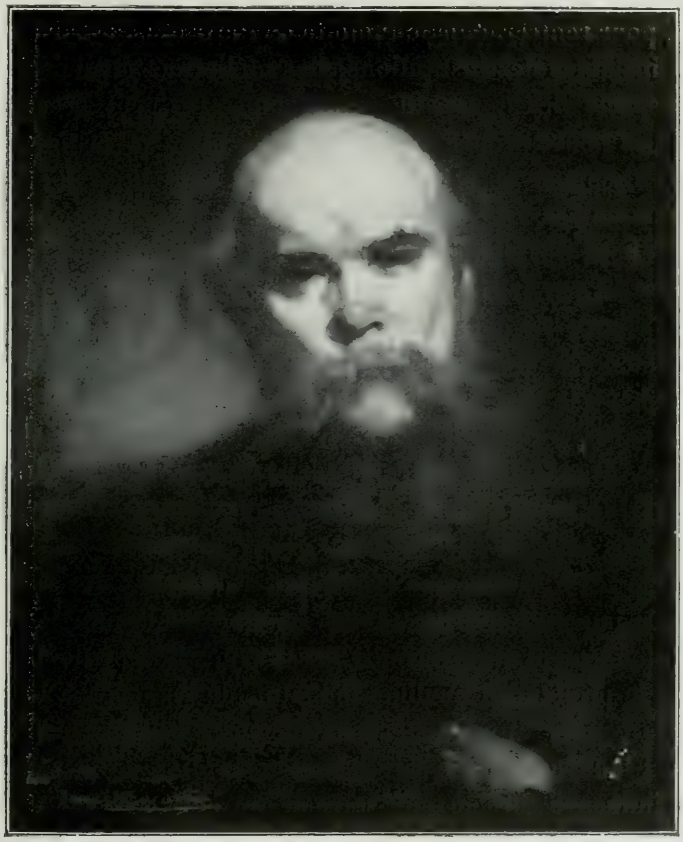
Un mot de Jean Dolent résume celle de Carrière : réalités ayant la magie du rêve. Ces magiques réalités, l'artiste les voit partout où il peut saisir l'homme éclairé par la flamme intérieure, autant que par le rayon du soir ou la lueur des lampes. Aux étages supérieurs du théâtre de Belleville (1894), la foule absorbée par le drame en vit

anxieusement les péripéties ; ce n'est pas sur la scène qu'est l'action sublime, elle se déroule derrière ces visages où l'attention et l'émotion mettent une sorte de rayonnement trouble, dans ces poitrines que serrent les vêtements noirs. Y a-t-il, en art, rien de plus beau que l'homme qui écoute? Les figures de Carrière sont toujours attentives, non à des paroles, mais à ce songe de la pensée qui ne s'exprime pas par des mots. Aussi fut-il l'incomparable portraitiste des artistes, des poètes, des hommes de vie méditative, Geffroy (1890), Daudet et sa fille (1890), Séailles (1893), Charles Morice (1893), Verlaine, Devillez, Edmond de Goncourt, dont il existe plusieurs études, depuis l'esquisse en camaïeu brun de 1892 jusqu'au masque pris sur le lit de mort (1896), le peintre lui-même enfin, car il s'est souvent mis en présence de lui-même, pour scruter son propre mystère, comme Fantin ; ses lithographies, égales à ses tableaux, ont la même qualité animique, la même puissance d'ardeur secrète.

Mais ce poète de la vie impondérable de l'âme ne s'évanouit pas dans une matière incertaine et flottante ; l'existence de l'homme est peut-être le songe de l'ombre : la peinture, non pas. Il est peintre, et grand peintre, dans cette gamme rousse et grise, parfois rehaussée d'un rose léger de chair, peintre par la souplesse robuste d'un modelé gras, éloquent, simple, qui pétrit la forme avec onction, avec amitié. Il a d'abord vu plus fleuri et plus clair, et puis il s'est contenté des notes, avec lesquelles on peut tout dire. Ses commencements sont d'une solidité un peu triste, mais on y discerne déjà l'avenir de sa peinture, par la belle étude des valeurs (*Jeune mère*, 1879, Avignon). Toujours il admira les Velasquez du Louvre et longtemps il s'en inspira. Mais il se dépouilla peu à peu de tout ce qui n'était pas lui-même. Les œuvres de sa période moyenne sont d'un admirable équilibre d'esprit et de matière : nul peut-être, parmi tous les peintres, n'a su peindre un front comme le Carrière de ces années-là. A la fin de sa vie, l'élément psychique tend à l'emporter, mais il crée le métier qui l'exprime, il est toujours en fonction de la peinture. L'économie de la matière est de plus en plus sobre, la toile est à peine frottée, les lumières ne sont pas obtenues par des pâtes, mais enlevées à la brosse, au chiffon, ou même au doigt. C'est aussi la technique de quelques étranges et charmants paysages, peints entre 1898 et 1902 dans les Pyrénées, à Venise, à Magny. On sent qu'il va du sombre au clair, et ces lueurs ménagées sans heurt, parmi des ombres rousses, légères, transparentes, ces touches de clarté prélevées sur le

fond dont elles laissent paraître le grain, ont la poésie de ton des belles mezzotintes anciennes, qui donnent aux valeurs une si précieuse unité et particulièrement aux clairs quelque chose de la vie palpitante des ombres.

Ces gravités attendries, ces élévations spirituelles, comme la paix



Eugène Carrière. — Portrait de Verlaine. (Musée du Luxembourg.)

mélancolique de Puvis, comme l'amère volupté de Rodin, appartiennent au siècle qui les a fait naître et dont elles ne se séparent pas. Elles prennent leur force, non de doctrines et de formules, non de l'archaïsme et de l'érudition, mais d'un sentiment large de la vie et d'une idée fraternelle de l'homme. Il est des œuvres plus riches, plus jeunes, plus ardentes et peut-être plus belles. Il n'en est pas de plus émouvantes que celles-ci : elles sont au terme des rêveries nobles d'un temps et, pour en

conserver dans la durée les éléments les plus rares, comme pour se donner une plus austère éloquence, elles se dépouillent, se décolorent et se mutilent ; elles confient à la mémoire la fidèle image de nos générosités et de nos tristesses.

Mais il faut quitter Carrière, sa vie retirée, son riche crépuscule, ses hautes amitiés (où les grands impressionnistes eurent d'ailleurs la plus belle part), pour rentrer dans le tumulte de Paris et pour saisir, à travers les cadres instables des institutions, des ateliers et des enseignements, quelques aspects des nouveautés du temps. On peut prendre l'année 1890, non pas peut-être comme date significative et critique, mais, si l'on peut dire, comme observatoire. Elle voit se produire une importante scission, une de ces sécessions qui, nées de questions personnelles et groupant d'abord des sympathies plutôt que des doctrines ou des tendances, finissent par faire véritablement école. Avant cette date et après elle, dans l'espace de quelques années, se multiplient les disparitions et les commencements. C'est alors que meurent les derniers romantiques : Isabey (1886), Robert Fleury et Lami (1890), Jean Gigoux (1894). Le paysage de style s'éteint avec Cabat (1893), et l'école de Barbizon avec Dupré (1889). L'art officiel du Second Empire perd Boulanger (1888), Cabanel (1889), Meissonier, Delaunay et Chaplin (1891). La Société des artistes indépendants, ouverte à tous, avait été fondée en 1884. Elle est à la fois une résurrection du Salon des Refusés, l'organe des néo-impressionnistes et des symbolistes. Enfin le Salon officiel est profondément transformé : dès 1879, Philippe de Chennevière avait conçu le projet d'en modifier le statut, de l'enlever à l'administration pour le confier aux artistes eux-mêmes : la Société des Artistes Français est fondée en 1891, et Cabanel est son premier président. Ce fait, sans influence directe sur l'avenir de l'art, est lié à un autre, considérable par ses conséquences, la scission de 1890 et la fondation de la Société Nationale.

L'École et les enseignements nouveaux. — L'École des Beaux-Arts restait intacte, et fidèle à l'esprit de sa réforme. Mais elle accueillait des maîtres éminents par le libéralisme et par l'autorité du talent, Élie Delaunay et son successeur, Gustave Moreau. Delaunay, on l'a vu, dépasse la définition de l'art académique. Quelques-uns de ses portraits comptent parmi les plus solides, les plus pénétrants et les mieux écrits, dans un genre où le génie français a toujours excellé. Son enseignement

ne fut pas de recettes et de procédés, mais d'inspiration large et remontant, par delà l'italianisme épuisé du XVIe siècle, aux maîtres du

Cliché Roseman.

Aman Jean. — Aux flancs du vase (1926).

Quattrocento, à la Grèce d'Egine, d'Olympie et du Parthénon. Déjà il avait eu pour élèves des délicats, des chercheurs comme Ary Renan et Georges Desvallières. Mort après deux années, il fut remplacé dans son enseignement par Gustave Moreau. Tous ceux qui ont passé par cet ate-

lier ont gardé un souvenir profond et des connaissances rares, à travers une diversité de talents que savait discerner et encourager, dès leurs débuts, le parfait libéralisme de ce grand esprit, soucieux de la qualité du métier comme de la qualité de la culture. Il élargissait leur curiosité, leur faisait aimer les raffinements de l'Asie, la plastique de l'Inde, le mystérieux charme des miniatures persanes. En même temps, il leur apprenait le chemin des musées, leur imposait l'étude et la copie des maîtres. Ainsi furent formés, non seulement des lauréats de concours, mais des artistes indépendants, Piot, Bussy, Milcendeau, Decôte, Charles Guérin, Marquet, Georges Rouault, Henri Matisse. L'exemple et l'enseignement de Gustave Moreau comptent au même titre que l'influence de Puvis de Chavannes et des préraphaélites anglais dans les origines du symbolisme. — Quant à l'École de Rome, elle continuait sa fonction, en couronnant de quatre années d'Italie les travaux et les succès des lauréats : mais le paradoxe d'envoyer des jeunes artistes dans une ville admirable, mais seulement paysage et musée, et bien éloignée des émulations utiles, frappait vivement la critique qui réclamait périodiquement la suppression du prix de Rome, l'institution des bourses de voyage.

Les amitiés étrangères. La Société Nationale. — Ce qu'avait été Rome au début du XVIIe siècle, alors qu'un illustre jubilé y attirait un million de pèlerins, alors que, de tous les pays, les artistes s'y rendaient en foule, s'y établissaient, y fondaient des colonies à demeure, Paris l'était devenu peu à peu à son tour. Mais tandis que Rome exerçait son action — ou plutôt son prestige, — moins par les artistes vivants que par les maîtres du passé, par les ruines, par les profils de la campagne, Paris rayonnait par les grandeurs et les nouveautés incessantes de l'art contemporain. Il ne retenait pas seulement des disciples, mais des maîtres. Il était le théâtre d'échanges et de curiosités cosmopolites, milieu européen. Depuis 1855, les expositions universelles ont joué à cet égard un rôle considérable, surtout celle de 1889, qui renouvela, en l'accroissant, le concours des peuples et cette féerie d'internationalité qu'avait vus l'année 1867. Les Salons s'ouvraient de plus en plus aux étrangers[1].

1. Depuis 1881, la Galerie Georges Petit réunissait périodiquement des maîtres comme Edelfelt, Egusquiza, Harrison, Heyerdahl, Kroyer, Larsson, Leibl, Liebermann, Pokitonov, Verwée, Whistler, aux côtés de Monet, Besnard, Cazin, Renoir, Sisley, Pissarro, Raffaelli, Berthe Morizot, Rodin.

Le Second Empire avait naturalisé Parisiens Stevens et Fortuny. Jongkind et Whistler étaient au cœur de l'art français. Dans tous les ateliers, dans toutes les Académies libres, et d'abord chez Jullian, les

Jacques Blanche. — La famille Thaulow (1895). (Musée du Luxembourg.)

élèves étrangers sont innombrables. Sur les côtes de Bretagne, chaque été ramène des Parisiens de tout pays, et Dieppe est devenu colonie anglaise. — En même temps, nos artistes voyagent. J'ai dit la découverte de Turner par Monet et Pissarro. Carrière, lui aussi, a mêlé son rêve aux fumées du soir, dans « la ville de la Bible ». L'Angleterre surtout attirait nos peintres. Legros s'y était établi. Tissot, Cazin, Besnard y

vécurent. Jacques Blanche y noua d'étroites amitiés. Vers le même temps, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, Ephrussi, recevait d'un jeune poète français de belles « Lettres d'Allemagne » ; leur auteur, Jules Laforgue, se liait avec Max Klinger.

Peut-être est-ce au Salon de la Société Nationale que les amitiés et les influences étrangères eurent le plus d'éclat, bien que, la première année, Whistler, Walter Gay, Rupert Bunny, William Lee et beaucoup d'autres fussent restés fidèles aux Artistes Français. La Nationale avait Sargent, Boldini, Liebermann, Israels ; elle eut, l'année suivante, Stevens, Whistler, Léon Frédéric, Uhde, Hodler. La scission n'eut pas dès l'origine un caractère esthétique. C'était un contre-coup de l'Exposition universelle de 1889, et, de la part des dissidents, conduits par Meissonier, une protestation contre des excès de palmarès, contre les récompenses trop libéralement accordées par les membres du jury à leur clientèle électorale. D'une part comme de l'autre, les milieux furent d'abord peu homogènes. Aux côtés de Bouguereau, de Jules Lefebvre et de Cabanel, le premier Salon des Champs-Élysées faisait une place à Fantin-Latour, à Whistler, à Renoir. Il devait conserver ou mettre en lumière des artistes bien plus voisins des novateurs que de la prétendue tradition, — Henri Martin, Ernest Laurent, Hélène Dufau. Au Champ-de-Mars, les grandes directions modernes de la peinture française depuis trente ans étaient toutes représentées : le réalisme par Ribot, les intermédiaires entre Corot et l'impressionnisme par Lépine et Boudin, l'impressionnisme par Sisley, Lebourg, Raffaelli, son influence par Roll, Gervex et Besnard ; enfin Puvis de Chavannes, Carrière et Cazin en faisaient également partie, mais aussi Meissonier, Harpignies, Edmond Yon, Carolus Duran, Dagnan-Bouveret, qui se rattachaient par l'âge ou par le talent à des disciplines plus anciennes. Ajoutons qu'il y eut des défections, et même parfois va-et-vient. Avec le temps se précisa l'esprit des deux sociétés. Des tendances nouvelles se firent jour et donnèrent sa couleur propre au nouveau groupement.

Le sentiment décoratif. Les raffinés. — La plus ancienne et la plus importante, — elle s'impose dès 1890, — c'est la recherche de la qualité décorative, l'inquiétude du style et d'un style. Elle coïncide avec une brillante renaissance des arts mineurs, où le génie inventif de Gallé et de l'école de Nancy se combine avec l'influence du décor préraphaélite et l'activité d'un esprit curieux, le marchand S. Bing, pour créer ce qu'on a

appelé le modern-style, nourri d'un naturalisme subtil, de visions symbolistes et de souvenirs extrême-orientaux. Elle tentait de réagir à la fois contre le romantisme bourgeois des mobiliers fabriqués faubourg Saint-Antoine, la production en série et l'indifférence à la qualité des matières. On a vu l'intérêt de nos milieux régionaux au XIXe siècle. Chacun d'eux

Cliché Musée de Lyon.

F. Guiguet. — Tendresse enfantine. (Musée de Lyon.)

a son époque de vitalité forte, Lyon avec ses préraphaélites et ses paysagistes solitaires, Marseille sous le Second Empire. Nancy, fier de sa haute culture, de ses souvenirs ducaux et royaux, appartient, par la tournure du naturalisme rêveur, par la fécondité des inventions, à l'histoire de la génération de 1890, et donne, à côté des décorateurs symbolistes, l'exquise rêverie ombreuse de Charles Sellier, l'énergie mélancolique, les beaux dons robustes de peintres comme Friant et Victor Prouvé. — C'est le temps où les affiches d'Eugène Grasset commencent à rivaliser avec celles de Chéret et substituent à leur modernisme vif une laborieuse

archéologie rhénane, à leur sarabande de tons frais des harmonies plus sourdes et plus calmes, serties, comme des verrières, par des cernes noirs. Une librairie parisienne divulgue les charmants coloriages de Kate Greenaway et de Walter Crane.

En peinture, ce mouvement se rattache à la fois à Puvis de Chavannes et, par delà Cazin, aux préraphaélites anglais. Alors l'art de Burne Jones a d'enthousiastes adeptes français et l'on fait, une fois de plus, la découverte du Quattrocento, que domine, pour la génération de 1890, l'élégance raffinée, la volupté maladive de Botticelli. L'évolution de la palette est remarquable. A la gamme fleurie, au chatoiement de l'impressionnisme s'opposent, dans la peinture comme dans la décoration d'intérieur, des harmonies sourdes et rares, des tons anciens, fanés, amortis, délicats, le crépuscule des verts, le deuil des violets, la fleur sèche des vieux roses, l'étain des gris. La touche ne les fait plus vibrer, elle les passe insidieusement les uns dans les autres, ou bien elle les pose par larges tons calmes. Il y a là un curieux moment de l'histoire du goût. Ce n'est peut-être pas dans l'entourage immédiat de Puvis de Chavannes, chez ses disciples et ses collaborateurs, comme Victor Koos et Séon, qu'il faut en chercher les traits les plus accusés : mais les décorateurs de ce groupe et de ce temps en portent néanmoins les traces, notamment Francis Auburtin, dont les Océanides mystiques, d'une grâce soulignée, s'ébattent avec une assez belle gravité dans l'onde des grottes marines.

Portraitiste, intimiste et peintre de compositions décoratives, Aman Jean représente, avec le charme d'un don rêveur et d'une sensibilité raffinée, le meilleur de ces hautes qualités et toute la savante lyrique de l'époque : dans une atmosphère voluptueuse et recueillie, il exprime la poésie de la féminité moderne comme il eût fait pour la légendaire, par des arabesques étudiées, par des accords de tonalités à la fois éteintes et vivaces, mourantes et suaves. Ses séduisants modèles de femme sont les contemporaines de la princesse Maleine. Les attentives, les réfléchies, les mélancoliques s'accoudent, se penchent, s'abandonnent à la songerie du soir, dans des intérieurs feutrés de raretés et de confidences délicates, sous les ombrages crépusculaires des parcs d'autrefois. Elles respirent la fleur, elles écoutent le chant : jamais peinture n'a mieux suggéré le parfum et la musique.

Tout classement historique froisse ce qu'il y a d'exquis et d'essentiel dans des personnalités supérieures ou distinguées qui, même très amies, restent originales, et c'est là la note des civilisations vieilles et

riches qui, à l'intérieur d'un même cercle, font naître des âmes à la fois

Lucien Simon. — La procession. (Musée du Luxembourg.)

très voisines et très dissemblables. Ces nuances seules intéressent la critique, mais l'histoire doit aussi reconstituer les milieux. Ce que représente l'art de Jacques Blanche dans l'histoire de la culture française compte au même titre que son rôle d'artiste, et c'est une heure rare de la

vie de Paris, un éclectisme de qualité précieuse. Chez ce fils d'un grand aliéniste, chez cet ami de Marcel Proust, il y a la curiosité de l'âme moderne à travers les agréments et les recherches de la mondanité. Ses séjours à Londres et ses amitiés anglaises ont mis autour de sa jeunesse et de sa maturité les somptueuses leçons des grands coloristes du portrait. Au temps où s'éteignaient les dernières ardeurs du préraphaélisme, il connut et respecta la noble vieillesse de Watts, il s'attacha au charmant génie anglo-français d'un autre artiste, tout à fait libéré de Ruskin, délicieux par l'humour tendre et par la personnalité du sentiment, Charles Conder. Il était en même temps sensible à la grandeur de la vie ancienne, perpétuée dans les palais de style Adam et dans les manoirs. L'aventure de James Tissot, subtil peintre de la femme, que la vie anglaise finit par rendre spirite et biblique, ne le menaçait pas. Son parisianisme le sauvait de ces tensions et de ces excès, comme aussi l'exact sentiment de la continuité de notre art et de son long accord historique avec nos besoins spirituels. Jacques Blanche continue la tradition des portraitistes de l'ancienne société française, de ses hôtes cosmopolites, de ses célébrités charmantes et fragiles, — avec des souvenirs anglais sans doute, mais le *ton* moral, la qualité sont de nous et de lui. Il aima grouper les chefs de la pensée moderne et leurs amis. Le portrait de Thaulow, en train de peindre au milieu des siens (Luxembourg), reste, entre tous, frais, vivace, robuste, sain. L'accent français, l'accent de vérité se sentent, si l'on compare un portrait d'Aman Jean, un portrait de Jacques Blanche aux élégances fouettées, convulsives, de Boldini, au ton suprême de La Gandara, aux savants paraphes décoratifs tendus par Alexander, en honneur dans les Salons des mêmes années.

Georges Jeanniot nous ramène en France lui aussi, une France ironique et adroite, par quelques scènes de vie parisienne où les marionnettes du snobisme sont saisies d'un trait cursif, aigu, dans une enveloppe de tons rares. Le goût des élégances anciennes où se perpétuent la chaleur et la mesure du génie français attire dans les vastes silences de Versailles Lobre, Walter Gay et Helleu, peintres des bassins verdis par les mousses et des bois que rouille l'automne, subtils promeneurs du palais désert. A travers la glace sans tain des salons d'autrefois, ces raffinés nous restituent, avec les meubles légers, les hautes glaces et les boiseries blanches, la qualité d'un beau songe français. Mais un maître comme François Guiguet n'a pas besoin de ces élégances d'hier et d'aujourd'hui, de ces rêveries lettrées, pour exprimer, conformément aux

grandes leçons des anciens, avec un sentiment vif, une âme charmante et forte, toute en nuances, et, sur un clair visage d'enfant, la mystérieuse poésie de la vie humaine.

La Bretagne. — D'autres artistes écoutaient, eux aussi, les voix du passé, revenaient aux leçons des maîtres d'autrefois et associaient, dans une peinture ardente et nourrie, souvent ombreuse, le sentiment drama-

Cliché Levy Neurdein.

Charles Cottet. — Messe basse en Bretagne. (Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris.)

tique de la vie moderne et les sombres magnificences des musées. Mais la plupart d'entre eux s'opposent aux Raffinés par la largeur du sentiment populaire, par la puissance expressive, par une sorte de mélancolie vigoureuse. Charles Cottet, Lucien Simon, Lemordant ont fait de la Bretagne la terre d'élection de leur art. Ils y avaient été précédés par des légions de peintres français ou étrangers, saisis eux aussi par la puissance d'une vie forte et ancienne, par le spectacle d'une humanité qui semble la contemporaine des vieux âges. Chaque terroir s'enrichit de la qualité des maîtres qui viennent y peindre et qui y portent leurs préférences et leur humeur. Mais la Bretagne les domine et leur impose tour à tour sa dure homogénéité et sa ferveur triste. Elle a la puissance d'enchantement du vieux sol celtique et la familiarité épique de la mer. Il

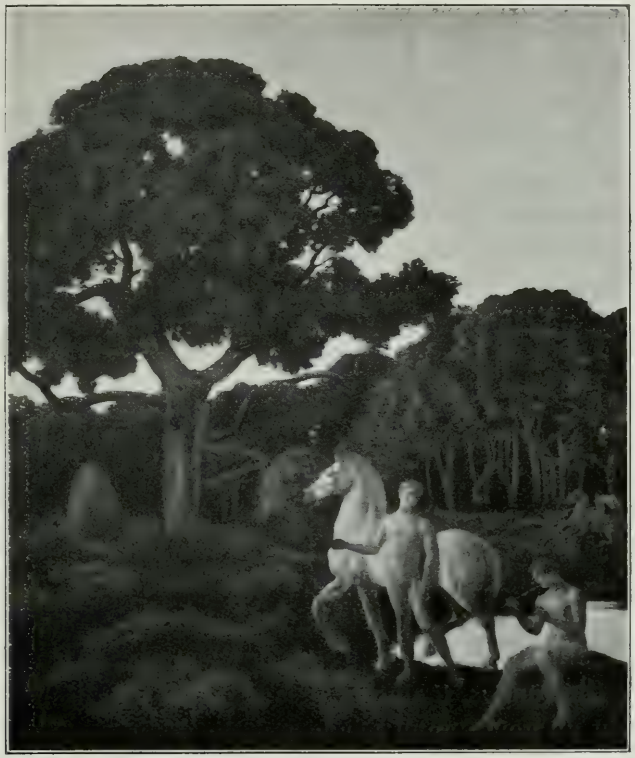
est intéressant de la voir revivre à travers la diversité des talents, — familière et mélancolique avec les petits marchés de Fernand Piet, noblement solitaire et d'un sentiment classique avec les profils des pins qui s'éloignent dans la campagne en suivant les beaux mouvements de terrain peints par Dauchez. Mais le souvenir de Claude Monet devant les rochers et la mer de Belle-Isle nous garde de pousser à l'extrême cette influence de la Bretagne comme foyer d'un retour à la tradition.

Charles Cottet (1863-1924) en respira la poésie sauvage et tendre. Nulle part la pierre, le ciel, la mer et l'homme ne sont plus étroitement unis : il les sculpta dans la même matière, abondante, fumeuse, éclairée de sonorités rares et brusques; il chercha le sens et le secret des gestes éternels, l'attente, l'anxiété, la douleur, la prière, dans des formes à la fois passives et ferventes, patientes et désespérées. Il les entoura de grandes ombres, éclairées seulement par le faux jour de l'orage en mer ou par les lumignons des veillées funèbres (*Au pays de la mer*, triptyque, Luxembourg). En Espagne, il retrouvait des harmonies du même ordre, mais plus paisibles, et peut-être plus pénétrantes : au manège des novios et des manolas, aux derniers remous d'un romantisme de guitares et de mantilles, il substituait l'image des vieilles villes farouches, massives et désolées, des cathédrales rousses pareilles à des forteresses solitaires, sous un ciel africain verdi par le soir.

La vie, chez Lucien Simon, est plus fraîche, plus ardente et d'une coulée plus facile. Nus et mouillés, sur le quai d'un petit port construit en quartiers de granit, les jeunes gars de Bretagne s'exercent au jeu du Beaupré. Sous les lampes à pétrole des bals de village, les couples font tournoyer les courtes vestes à broderies, les gais tabliers posés sur le noir autoritaire des jupes, l'aile brève du bonnet de dentelle surmontant les cheveux bien coiffés et la beauté mongole des Bigoudènes. Le long de la plage, devant un horizon morne et tendu, la procession défile, avec ses rudes hommes vêtus de noir, au visage charpenté d'os, au nez en éperon de barque, ses recteurs fleuris d'embonpoint rustique ou séchés par le séminaire (la *Procession*, Luxembourg) : il y a comme un hommage à Daumier dans ces énergiques portraits anonymes, peints avec une maîtrise simple, d'éloquentes abréviations de facture. Parfois ce grand artiste dénoue ses compositions serrées, les ordonne avec une aisance de premier jet, une spontanéité de don que révèlent aussi de grandes et blondes études de femmes, d'une touche ample. Il porte en lui une fougue et une autorité dont son beau *Portrait* de Lyon est l'image véridique et que

l'on retrouve dans une œuvre peut-être plus conventionnelle, mais d'un peintre, la *Messe d'Assise* (ibid.).

Enfin Julien Lemordant, cruellement privé par la guerre de la joie de voir et de l'ivresse de peindre, porte dans l'image de sa Bretagne des dons éclatants et libres, une sorte d'ardeur corsaire. Cette terre massive,



René-Ménard. — L'âge d'or. (Sorbonne.)

ses habitants songeurs, il les mêle aux fluides violents qui les assiègent. L'homme prend part au galvanisme du vent et du flot, entre dans la bise ou dans la marée en penchant son corps, en pesant de tout son poids. Aux fêtes des pardons, il s'abandonne à une joie sérieuse, à une frénésie pleine de gravité, les gars et les filles dans des atours monumentaux que le vent ou la danse enflent comme des voiles de chalutier. Même dans la campagne, le ton, fouetté par l'embrun, rafraîchi par la mouillure de l'air, est d'une vivacité étrange. La Bretagne de Lemordant n'appartient qu'à lui (décoration de l'Hôtel de l'Épée, à Quimper.)

Paysage de style et paysage de sentiment. — Les mêmes années voyaient la renaissance, émue et moderne, du paysage historique, avec un humaniste rêveur, Émile René-Ménard, neveu du poète Louis Ménard, dont la Grèce mystique, touchée de grâce chrétienne, médite dans un crépuscule d'or, entre les colonnades des pins et les colonnades des temples. L'enseignement de Delaunay (dont Simon fut, lui aussi, l'élève) atteste sa qualité dans ce renouveau des thèmes éternels. Le souci du style s'allie à la justesse poétique dans les paysages, pleins de silence et d'amitié, dus à Charles-Marie Dulac, mort à trente ans (1895). Ambrées chez les Griveau, qui peignent les cours de ferme et les mares de village avec un sentiment d'intérieur, cendrées chez Pointelin, dont les septembres jurassiens ont un charme de deuil et de confidence, mystérieuses, légendaires chez René-Ménard, ces fines nuances, ce charme d'enveloppe abritent et colorent toutes les formes du paysage de sentiment, à la Nationale et ailleurs, — les nuits de Cazin, ses journées déjà touchées de crépuscule, étoilées des feux d'un phare et pesant sur les dunes, la plaine artésienne devenue décor de la Bible pour Adrien Demont, les banlieues lyriques de René Billotte, les coins de ville finement roux, finement gris, dorés de patine, peints plus gras et plus robustes par Braquaval, et aussi, mais avec des alternatives de soleil, les marchés vus comme en songe, à travers des souvenirs de jeunesse, à La Châtre, à Issoudun, dans un pays de chênes, de bœufs, d'eaux vives et de pignons, par Fernand Maillaud. Elles n'éteignent pas la flamme de l'impressionnisme. Mais elles appartiennent à un temps et à un milieu qui, fort des leçons de Delaunay, de Gustave Moreau, de Puvis de Chavannes, tantôt par des tendances stylisantes, tantôt par le raffinement du goût, tantôt par la puissance du sentiment, dessinent une réaction qu'accentuent les Indépendants, et particulièrement les Symbolistes. Elle est remarquable même dans l'orientalisme, qui prend une expression plus grave. Dinet est encore un chatoyant conteur. Cauvy compose ses tableaux comme des tapis, dans une matière rude, rêche et solide. Suréda, peintre énergique des tristesses juives dans les ghettos du Moghreb, a la grandeur de la forme et l'âpreté du ton, qu'il réduit parfois à une mosaïque de cuir et de cailloux. Mais il nous mène à un autre âge de l'art français.

LIVRE TROISIÈME

LE XXe SIÈCLE

CHAPITRE I

LES ORIGINES DE L'ART CONTEMPORAIN

I. — CÉZANNE. VAN GOGH

On peut dire sommairement qu'il y a trois manières de représenter un objet en peinture : par les valeurs, par l'effet, par la couleur. Le peintre des valeurs subordonne le ton à une harmonie de sonorité qui ne dépend pas de la couleur, qui pourrait s'en passer et dont le terme extrême est la finesse d'une grisaille, — les maîtres du XVIIIe siècle, Corot. La peinture d'effet s'exprime par le contraste et le clair-obscur —, les petits romantiques, la plupart des paysagistes de l'école de 1830; pour eux, l'ombre est, non pas une lumière affaiblie ou même la neutralité, l'absence de la lumière, mais une puissance positive, traduite par des jus ou par des noirs. Pour le coloriste, la couleur est le propre de la peinture, tout ce qui tend à se substituer à elle, à affaiblir son intensité va contre la loi naturelle de cet art; il modèle non par les valeurs, non par l'effet, mais dans le ton; il voit, non par ombres, lumières et demi-teintes, mais par couleur et couleur. S'il peint à la fois intense et juste, si les rapports colorés sont harmoniques, il résout du même coup le problème du ton et le problème des valeurs. S'il donne à l'objet le relief et l'éloquence concrète qu'il requiert, il est à la fois coloriste et peintre d'effet. Mais, pour obtenir ces résultats, il n'emploie pas les subterfuges et les accessoires : la couleur doit suffire. Il est, en quelque sorte, le peintre absolu. Souvent, au cours de cette histoire, j'ai fait allusion aux arts du blanc et du noir, à l'effet en blanc et noir, et il était naturel qu'il en fût ainsi dans l'étude d'un art possédé par la nostalgie de l'effet et qui a le

plus souvent cherché l'autorité de la peinture dans de puissantes alternatives de ténèbres et de clartés. Désormais ces souvenirs et ces assimilations ne sont plus possibles, sinon d'une manière épisodique. Pour Paul Cézanne (1839-1906), toute chose au monde est colorée, dans tous ses aspects, sous tous les éclairages, et la seule réalité de la peinture, c'est la couleur.

Il n'est certes pas le premier à avoir modelé dans le ton. Sous les patines de Tintoret, son œil a retrouvé les mêmes recherches et les mêmes lois. En plein XVIIIe siècle français, à cette époque des tons fins, certains portraits peints par Perroneau nous montrent des modelés obtenus par des couleurs intenses; les verts de Moreau l'aîné se juxtaposent et s'échelonnent dans l'espace, sans rien emprunter à des nuancements de grisaille ou à des pesanteurs d'ombre, et la charmante virulence de la *Guinguette* est due à une couleur toute fraîche, non adultérée de passages et de compromis. Chez Delacroix, tout chante, même dans la nuit, et il n'y a pas un ton neutre, muet ou mort. Enfin les impressionnistes, amis et contemporains de Cézanne, demandent tout à la couleur, à sa richesse diaprée, à son intensité multipliée par le jeu des complémentaires.

Mais une différence profonde les sépare de Cézanne. Pour eux, la couleur est une modalité de la lumière vibrante; ils peignent, si l'on peut dire, la couleur de la lumière; ils marient le ton local à la vibration universelle; ils tendent à annuler les volumes sous la trame dansante des reflets et des échanges. Pour Cézanne, la couleur est une modalité des volumes, il respect le ton local, il peint, non des phénomènes, mais des masses. Sans doute il est resté fidèle au conseil que lui donna Renoir, — ne pas s'écarter des trois couleurs primaires : il y ajoutait pourtant le noir de pêche, non comme élément valeur, mais comme élément tonal, à vrai dire, ce qui est d'un œil rare, et il ne se défit jamais, dans sa gamme des rouges, de la terre de Sienne brûlée.

Enfin, par ses origines, par le milieu où il a vécu, par ses tendances profondes, Cézanne est un Méditerranéen, un homme d'aspirations classiques. Maurice Denis, qui l'a bien connu, qui a accepté et compris son influence et qui parle de son art avec une mesure admirable, le juge même le dernier représentant du style baroque, d'un italianisme copieux, vivant et, à travers les siècles, toujours moderniste. Il n'y a rien en lui des nervosités et des subtilités du milieu parisien, dont il s'est tenu le plus souvent éloigné. Sans vouloir réaliser à l'extrême les définitions

d'écoles, je dirai même qu'il ne tient en rien au milieu marseillais. Pour bien comprendre son style, il n'est pas indifférent de se le représenter petit bourgeois de son étonnante petite ville, cette cité d'Aix endormie dans sa lumineuse paix, au milieu de paysages d'un profil classique, ces collines vertes et bleues qui portent des noms de saintes, sous une

Cliché Arch. photo.

Cézanne. — La maison du pendu, à Auvers-sur-Oise (1873). (Louvre, Collection Camondo.

lumière d'argent. Son nom lui vient de la ville italienne de Césène, d'où ses ancêtres émigrèrent en Provence. C'est un homme susceptible et courtois, fidèle et généreux ami, mais méfiant, et qui, dans sa jeunesse, s'appliquait à cacher sa sensibilité sous des dehors de truculence. C'est un peintre qui est tout à son art, avec l'acharnement de la passion, avec une modestie profonde, qui lui fera jusqu'au bout regretter de n'avoir pu réaliser, comme il l'entendait, « sa petite sensation » et déplorer de n'avoir pas eu, comme les autres, les leçons d'un maître. Tel est le vrai sens de cette parole : « On ne saura jamais ce que Manet doit à Couture. »

Second prix de dessin à l'École d'Aix, refusé au concours d'entrée de l'École des Beaux-Arts, il avait travaillé à l'Académie Suisse, d'où il rapporta des études qui lui servirent longtemps. En dehors des conseils de ses camarades, Renoir et Pissarro, personne ne lui enseigna l'art de peindre. Il ne connut ni les bienfaits ni les périls d'une discipline magistrale. On ne lui mit pas un métier en main. Il dut faire à lui seul toutes les expériences et prendre pour ainsi dire à pied d'œuvre tous les problèmes. Épreuve redoutable, à laquelle n'eussent pas résisté des natures moins vaillantes et moins patientes, et que rendait à la fois plus amère et plus salubre son éternel mécontentement de soi. Il ne s'agissait pas pour lui du « fini » de l'exécution, bon pour les imbéciles, disait-il, mais de recommencer et de mener à bien la grande enquête sur les valeurs primordiales de la peinture, et de résoudre leurs contradictions, car elles sont antinomiques. Comment rendre la lumière sans dissoudre les volumes? Comment respecter les plans sans affaiblir le ton? Comment sauver l'harmonie de l'ensemble en juxtaposant des notes intenses? Comment maintenir une synthèse large à travers ces constantes analyses optiques? Il accumulait les études, parfois abandonnées, puis reprises, quand elles n'étaient pas crevées, d'un brusque accès de fureur, ou jetées au hasard dans la campagne. Mais cet artisan acharné, ce bourreau de soi-même portait en lui, avec une candeur qui n'est pas de son siècle, deux dons éminents : le sens latin des formes pleines, des belles masses, et l'instinct supérieur du coloriste. « Quand Cézanne pose deux tons à côté l'un de l'autre, disait Renoir, ils font toujours bien. » Si, habilement instruit par un maître, il se fût contenté de trouver une formule qui, une fois pour toutes, les mît agréablement en valeur, ses contemporains l'eussent peut-être estimé comme un peintre aimable et original. Mais, quand Cézanne reprenait une étude, il reprenait chaque fois toute la peinture. L'autorité de cette expérience a renouvelé l'art du XXe siècle.

Il a commencé par peindre violent et par peindre noir, de 1860 à 1870 environ, admirant Courbet et Daumier, partageant la ferveur hispanisante des peintres indépendants sous le Second Empire. Alors il agglomère les pâtes, qu'il brasse et qu'il triture avec une fougue extraordinaire; il revient sur des épaisseurs pour nuancer le ton; tantôt la touche est dans le sens de la forme, tantôt c'est une longue balafre, mais toujours elle charrie une matière sombre et abondante, sculptée d'énergiques clartés : c'est l'esprit et c'est la technique de l'*Homme au chapeau de paille*, un des nombreux portraits que Cézanne laissa de lui-même et

sur lesquels on peut suivre le développement de son art. Dès cette époque, il songe aux grands sujets qui groupent des formes nues dans un paysage, ces Baigneuses, ces Lédas, ces Jugements de Pâris, éternellement chers au génie classique, et qui ne cesseront pas de le hanter. A défaut de modèles, il utilise ses dessins de l'Académie Suisse, ses souvenirs de Signorelli, de Rubens et de Poussin. Une inspiration de cet

Paul Cézanne. — L'Estaque. (Musée du Luxembourg.)

ordre sépare déjà Cézanne des « peintres de la vie moderne ». Il va renouveler sa manière et sa palette, rendre sa matière plus économe et sa touche plus légère.

Deux influences l'y aidaient. Celle de la campagne d'Aix, de sa paix bleue, de ses paysages sobres et solides, baignés de lumière fraîche et d'ombres claires. Celle de Pissarro, avec qui Cézanne peignit à Auvers en 1872. On n'en saisit pas encore les conséquences dans la *Maison du Pendu* (1873, coll. Camondo, Louvre), encore fortement nourrie, et même d'une facture pénible, mais d'un œil bien plus fin que naguère. Peu à peu on le voit employer ces longues touches obliques, conduites avec fermeté

de droite à gauche, qui aèrent le métier et qui tendent à faire bouger la forme. C'est là qu'est le péril, il le sent, il y renonce, et c'est là qu'il se sépare des purs impressionnistes. Sans doute il aura toujours horreur de la teinte plate, de l'homogénéité morne, il s'appliquera toujours à moduler le ton, mais, en respectant les variations de la lumière et l'intensité qu'elle donne à la couleur, il veut respecter du même coup l'unité de la forme et la solidité du volume. Il se refuse à isoler les éléments du problème, à les abstraire l'un de l'autre. On peut poser en principe que, pour lui, couleur et volume sont identiques ou, si l'on veut, qu'un ton louche, creux ou gris, donne un volume faux. Il était amené en conséquence à considérer l'univers, non comme une chatoyante illusion phénoméniste, mais comme une robuste collection de solides.

Il restait encore jusqu'en 1877-1881 fidèle à la matière épaisse qu'il avait si fort aimée dans sa jeunesse. On s'est demandé si son admiration pour Rubens, fortifiée au cours d'un voyage en Belgique qu'il fit en ce temps-là, n'aurait pas contribué à l'en détacher, en même temps qu'elle le ramenait à l'étude du nu et aux grandes compositions. En tout cas, la maturité venue, sa fougue faisait place à une extrême et attentive patience d'étude et de réflexion, sa main devenait plus légère, sa matière se dépouillait de sa grasse pesanteur. Il semble qu'il peignit dès lors avec une économie plus fluide et plus tranquille, parfois même avec une limpidité d'aquarelle. En même temps son étude s'attachait de plus en plus à dégager du chaos des formes l'essentiel et le durable, le mouvement d'un beau terrain, le piédestal de rocher et de terre sèche des antiques petites villes de son pays, le jet et le geste d'une ramure. Le paysage ne lui était pas foison et richesse, mais ordre et choix. De même le visage et le corps de l'homme, traités avec la même largeur sagace que ses étonnantes natures-mortes, Le *Portrait de Gustave Geffroy* (après 1890, coll. Pellerin), les variantes des *Joueurs de cartes* (l'une, à deux personnages, au Louvre, coll. Camondo), l'*Homme aux bras croisés* faisaient paraître, non d'exacts contours, meublés de valeurs agréablement arbitraires et glacées de tons habiles, non l'expression d'une vie profonde, énigmatique, riche en intentions, mais, conformément à la loi traditionnelle de la peinture, une interprétation des volumes dans l'espace par une harmonie de beaux tons.

C'est le respect de ces dons, de cette conscience acharnée, de cette expérience décisive qui s'imposa aux premiers admirateurs de Cézanne, à son ami Chocquet, au comte Doria, à des peintres comme Van Gogh,

Émile Bernard, K. X. Roussel, Maurice Denis. Cet art fut longtemps en butte à la risée publique et à l'exécration des jurys. La rétrospective organisée par le Salon d'Automne en 1907 lui donna sa consécration. Nul peintre n'a plus profondément agi sur ses successeurs, non seulement dans l'école française, mais dans toute l'Europe, et jusqu'au Japon. Il est

Cliche Arch. photo.

Cézanne. — Les joueurs de cartes (vers 1885). (Louvre. Collection Camondo.)

devenu l'exemple des générations nouvelles qui, sans posséder toujours ses hautes vertus, glorifient jusqu'aux insuffisances contre lesquelles le maître dépensa tant de fatigue, de colère et d'étude. Son art et son influence ne sont peut-être pas de la même qualité. Nous le rechercherons plus tard.

Paul Cézanne, peintre d'Aix, fut possédé par l'ivresse de la couleur et par le souci du style, dont il portait le sublime appétit dans son âme méditerranéenne. Comment concilier la fête éperdue de la lumière, ses chants multicolores, si beaux au flanc des pommes dures, cuites de soleil,

au creux des nappes aux plis bleus, et la stabilité massive de toute chose, l'aplomb des hommes en blouse, bien assis, qui fument la pipe, qui jouent aux cartes, dans la pesante oisiveté des heures provinciales, la ligne souveraine des corps des mâles et des corps des femmes, nus dans un paysage pierreux, pour des baignades de dieux? Le drame d'où sort la plastique moderne se joue dans cette existence solitaire, craintive de Paris, traversée de fugues brusques, confinée surtout au Jas de Bouffan, son atelier et sa citadelle. Longtemps Cézanne peine pour reconstruire l'image de l'homme, il l'arrache aux facilités de paraphe, aux vulgarités d'écriture apprise, aux complaisances des peintres à la mode, sans s'arracher lui-même au malaise patient de ses mains. Mais comment se satisfaire, aboutir, s'arrêter? Jamais peintre ne fut plus peintre, j'entends plus soucieux de la qualité picturale, de la beauté des matières colorées dépositaires du soleil, et en même temps nul ne s'obstina davantage à extraire des mouvantes apparences la grandeur simple de ce qui dure, les fortes assises de la terre et des formes de l'homme. Cézanne formule, par sa vie comme par son œuvre, par son âpreté têtue, par son étroitesse même et par sa gaucherie, ce qu'on pourrait appeler l'antinomie impressionniste : l'obsession de l'éternel dans la fantasmagorie des phénomènes.

Vincent Van Gogh. — Cependant un nomade singulier promenait en France son inquiétude. Il ne venait pas des rives de soleil où Cézanne s'enfermait dans une solitude d'or, mais d'une Hollande toute mystique, après des haltes et des cheminements, Vincent Van Gogh (1853-1890). C'est l'âme la plus étrange et la plus contradictoire, un chaos d'idées, d'aspirations et de préférences, un délire traversé des plus belles lueurs. C'est un peintre rare, ardent, vigoureux, magnifique. Il défend Meissonier contre les sarcasmes des camarades, et il offre à Dieu, comme un beau bouquet de flammes jaunes, sa gerbe de fritillaires agrestes et rayonnants. On le présente comme un isolé : c'est un errant et partout où il passe, il laisse son empreinte comme une traînée de feu. Il y a en lui du candidat en théologie, du salutiste, et l'effrayant coup de soleil du génie dément. Mais sa peinture est exempte de ces agitations, elle est toute certitude et joie. Elle étonna Émile Bernard et Gauguin, qui travailla avec lui en Arles et subit le premier et terrible contrecoup de son dérangement d'esprit. Mais rien de cette aventure et de sa triste folie ne suscite ou n'altère en Van Gogh la puissance divinatoire et la haute conscience de l'artiste. Ses admirables lettres

nous le montrent possédé, non par quelque démon inquiet, mais par l'ivresse d'une vocation qui le martyrise et qui l'exalte, par un sentiment apostolique de la peinture. Il s'était longtemps cherché, il avait

Cliché Bulloz.

Van Gogh. — Portrait d'homme. (Musée Rodin.)

traversé tous les milieux, à Londres, à Paris, à Anvers, dans le Borinage, tantôt apprenti pasteur et prêchant les ouvriers, tantôt élève d'une Académie et demandant conseil à Mauve, enfin peintre au grand soleil, peintre en liberté. Mais il ne se laissait pas aller à la joie du don, à la

magie des apparences. Il sentait dans la vie de la nature une exaltation secrète qu'il voulait saisir. Toute chose lui signifiait un mystère plein de violence et de suavité, et il souhaitait que son art en communiquât aux hommes la dévorante flamme. Il eut ses repos au fond d'un verger de printemps, sous quelque joyeuse allée de feuillage et de soleil (collection Fayet), au bord d'un canal perdu dans la campagne et barré d'un pont-levis, mais il ne connut jamais la passivité.

Aussi fut-il le plus intense et le plus richement lyrique des peintres de son temps. On ne voit pas en lui un classique qui se cherche, mais le précurseur d'une sorte de romantisme solaire. Pour lui, tout est expressif, obsédant, magnétique ; toute forme, tout visage comportent leur étonnante poétique, — le facteur brave homme et barbu, en uniforme, le passant ou la passante de la ruelle d'Arles, lui-même enfin, car il n'a cessé de s'analyser et de se scruter comme la plus captivante énigme. Même au temps où il peignait les souliers éculés du trimardeur, quand il faisait de son chapeau de paille la plus mystérieuse et la plus dorée des nature mortes, il était assiégé par un songe qui ne lui venait pas d'une impression fugitive, mais des sourdes exigences de son âme. Telle est la leçon qui se dégage de l'ample collection Kröller, à La Haye, où nous le voyons voisiner avec Redon. Gauguin et lui se sont mutuellement exaltés. Certains Van Gogh sont « cloisonnés », comme d'autres pétris dans l'épaisse pâte des réalistes belges. Mais ce sont des épisodes. Pour traduire la fièvre et l'allégresse de la vie, il ne s'attarde pas à des procédés de laboratoire, à des cloisonnements, au pointillé, sa touche sculpte la forme avec une ondoyante épaisseur, il bannit les tons sourds, opaques et veules, parfois il fait courir sur la toile un dessin léger de flammèches (l'*Homme à la pipe*, collection Fayet) et, dans cette fournaise qui calcine sa détresse, ses sacrifices, sa folie, il est pareil aux confesseurs en extase dans leur brasier, il est le dernier adorateur du feu. Les époques de haute culture adultèrent et anémient le sentiment des puissances de l'art. Elles les neutralisent par la richesse des apports et par la multiplicité des influences. Mais de leur confusion même on voit naître parfois et s'élever un inspiré qui leur restitue brusquement leur tonique. Nous ne pouvons mesurer encore l'action de Van Gogh sur l'art contemporain, mais elle fut considérable sur ses compagnons. Deux fois au XIXe siècle les Pays-Bas nous ont envoyé des annonciateurs. Ils auraient produit Jongkind et Van Gogh seulement qu'ils compteraient parmi les grandes forces actives de la peinture moderne.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DE L'ART CONTEMPORAIN

II. — GAUGUIN. LES SYMBOLISTES

Les dernières années du XIXe siècle et les premières du XXe ont vu se produire la révision la plus complète des valeurs esthétiques et techniques qui ait eu lieu depuis la Renaissance. Elle a son origine dans l'état d'esprit de la génération de 1890; elle se fait au nom de Cézanne, de Van Gogh et de Gauguin; parmi toutes ses conséquences, le retour à la tradition n'est pas la moins curieuse. Elle est, dès le début, riche en idées générales et en théories systématiques. Elle a pour théâtre les expositions des Indépendants et les expositions particulières qui se multiplient.

L'histoire de cette époque de la vie française, qui se précise de plus en plus à nos yeux, à mesure qu'elle est filtrée par les années, reste cependant assez voisine de notre âge pour que nous la sentions encore toute en nous. C'est une de ces périodes critiques qui, dans l'espace de vingt ans, amassent et condensent de quoi alimenter tout un siècle. L'Exposition de 1889 a mis l'Europe en face d'elle-même et révélé à la France ces aspérités et ces saveurs étrangères qui, sans altérer son génie, lui ont toujours été stimulantes : il lui revenait là bien des échos de ses propres leçons, mais modulés d'autres accents. Elle continuait à chérir le Japon, mais déjà elle lui demandait des suggestions différentes. Les impressionnistes avaient été séduits par les délicates richesses d'une gamme d'aquarelle, par l'ardeur de la vie passante, par l'énergie des raccourcis synthétiques, par l'exquise et sérieuse spiritualité d'une technique qui, dans le blanc du papier ou de la soie, respecte avant tout la lumière. La génération de 1890 découvrit dans les estampes la poésie d'une arabesque noble, la belle harmonie des tons plats juxtaposés, historiés de merveilleux caprices décoratifs, la puissance expressive d'un sentiment naturaliste qui, au delà des surfaces,

discerne des correspondances secrètes et des accords profonds. L'art de Wagner créait l'atmosphère de la vie morale : il n'était pas une forme particulière de la musique, mais un tout vivant, un système organique, où nous écoutions onduler avec richesse toutes les puissances créatrices, depuis leurs formes élémentaires, insistantes, massives, jusqu'aux accents les plus aigus de la spiritualité. Jamais la musique, et non la wagnérienne seulement, n'eut autant d'empire sur les mœurs, elle élargissait la définition de la vie psychique par la profusion des apports inconscients et par les échanges entre les diverses régions de l'âme humaine. Alors, tandis que les Parnassiens s'ensevelissaient dans des tombeaux de porphyre, la poétique symboliste superposait à l'univers visible tout un ordre de suggestions mystérieuses : aux moules usés du sentiment et de l'image, aux carcasses verbales fatiguées, Rimbaud et ses disciples substituaient des groupes nouveaux, capables de faire naître en nous, par brusque contact ou par enveloppement, la notion de l'inattendu, de l'indéfinissable et de l'étrange. On révisait en même temps l'idée de décadence : Des Esseintes, image un peu déformée d'un gentilhomme célèbre par le raffinement de son goût, bannissait de sa bibliothèque les poètes du temps d'Auguste pour accueillir les écrivains marbrés de décomposition, les fabricants d'acrostiches et, parmi les Pères et les apologistes, les artistes les plus délicieusement saugrenus, dans l'extrême crépuscule de l'empire romain. Ces préférences paraissaient d'accord avec la vieillesse même du siècle et de notre civilisation, et ces curieux acceptaient volontiers le nom de décadents que le vulgaire leur jetait en injure. Ces délicats Alexandrins n'étaient sans doute que les héritiers affaiblis du romantisme : leur art, leur goût sont des formes captivantes de ce retour à l'idéalité, après une vague de réalisme moder-

Odilon Redon. — Les yeux clos.
(Musée du Luxembourg.)

niste. Peut-être toutes ces tendances trouvent-elles leur expression décisive dans une nouvelle théorie de la connaissance, qui réagit à la fois

Cliché Bulloz.

Gauguin. — Papeete. (Musée de Lyon.)

contre la psycho-physiologie et les procédés durcis de l'intellectualisme : la philosophie de l'intuition.

Il y a là apparemment de bien graves dangers pour la peinture. Des

séductions de cet ordre, par leur caractère indéterminé, pouvaient la faire sortir de son domaine propre et la fourvoyer dans l'à-côté des paraphrases littéraires et des effusions lyriques, dans ces recherches d'interférences techniques entre l'art et les lettres qui lui furent toujours périlleuses et souvent funestes. C'est ce qui eut lieu pour certains élèves de Gustave Moreau et pour les « peintres de l'âme », chez qui parurent néanmoins quelques personnalités douées, mais subjuguées par le verbiage ésotérique des Rose-Croix. Les natures supérieures dégageaient de ces confusions des harmonies nouvelles, qui restaient dominées par la qualité des combinaisons linéaires et des affinités de tons. L'exploration des régions les plus étranges de l'âme avait d'abord aux yeux d'Odilon Redon (1840-1916) l'intérêt de révéler une nouvelle beauté de la forme et de la lumière. On ne saurait lui reprocher son inappétence de l'objet, puisque volontairement il s'en détourne, pour donner un corps éphémère et terrible à nos plus équivoques états de conscience. Le remords, l'obsession, le regret, la mélancolie du soir, la terreur des nuits glissent dans le mol univers des songes, reviennent, s'effacent pour renaître encore, toujours présents, toujours insaisissables. Rien ne s'oppose plus fortement à l'impressionnisme, cette ode au monde extérieur. « Tout mon art, disait-il, est limité aux seules ressources du clair-obscur, et il doit aussi beaucoup aux effets de la ligne abstraite, cet agent de source profonde agissant directement sur l'esprit. » Précieuse confidence, car cette esthétique de la *ligne abstraite* est sans doute la charnière qui joint l'idéalisme de ce temps-là au néo-classicisme, mais appréciation incomplète, car, sans sortir de sa propre définition, Redon fut aussi l'un des plus rares, l'un des plus étonnants coloristes de l'école française. Sur quelle planète ont été cueillies les fleurs que chérit ce miraculeux jardinier de serres chaudes? C'est pour lui que semble avoir été pensée la maxime de Novalis : le monde des fleurs est un infini lointain.

Mais la volonté de rester peintres maintenait quelques jeunes esprits, et Maurice Denis la formulait avec netteté, quand, voulant définir la doctrine néo-traditionniste et symboliste, il écrivait en 1890 : « Se rappeler qu'un tableau, — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Le soin qu'il a toujours pris de se séparer des « littéraires » (comme des « truquages vernissés » et des imitations de musée en honneur chez

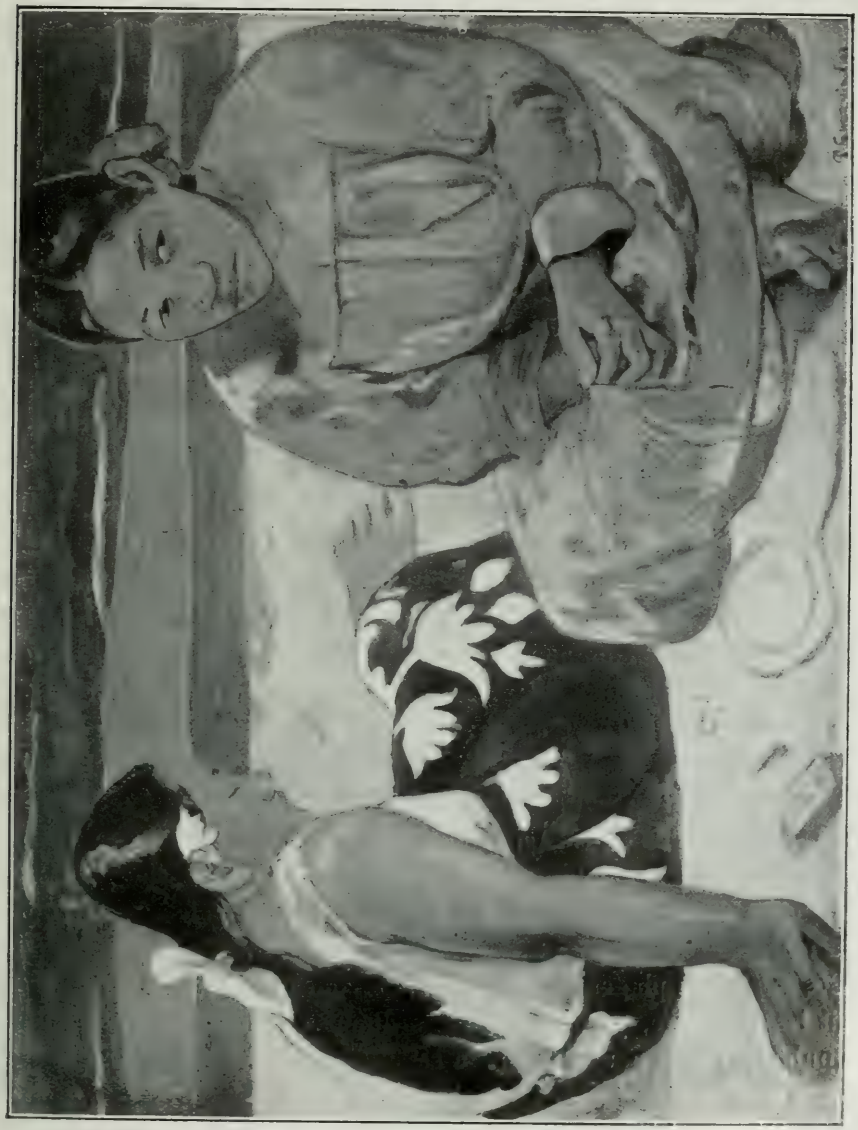
certains élèves de Moreau) prouve la qualité salubre de ce haut esprit. L'influence de Cézanne et celle de Gauguin s'exerçaient dans le même sens. Les jeunes gens qui, chez le père Tanguy, rue Clauzel, faisaient la découverte du maître d'Aix, voyaient en lui moins un révolutionnaire qu'un artiste acharné à maintenir les forces élémentaires de la peinture. Un long éloignement des ateliers, des cafés et des Salons, une absence totale d'adresse et de savoir-faire conservaient, dans sa solitude pleine de cigales, l'ascète bourru, ivre de travail, à l'abri des solutions faciles, en face des problèmes essentiels. Tandis que les purs impressionnistes volatilisaient le ton local par la division en hachures, en paillettes, en pastilles, il restait fidèle à son unité. Il voyait dans la nature, non une succession de phénomènes fugitifs, mais de grands blocs homogènes et stables, fortement composés. Il ne la coupait pas comme au hasard de l'objectif photographique, selon d'amusants paradoxes, mais il allait au « motif ». La fameuse phrase, « faire du Poussin sur nature », était recueillie avec soin par des adeptes qui, quelques années plus tard, allaient le voir dans sa petite ville recueillie et lumineuse, parmi la pierraille et les oliviers de cette Provence aux profils classiques. Le beau récit du pèlerinage d'Émile Bernard a l'accent de l'hagiographie : par delà les siècles, il semble que l'on retrouve l'image d'un de ces très anciens maîtres dont on dit qu'ils ont inventé la peinture. On opposait de plus en plus Cézanne à l'impressionnisme pour le rattacher à ce que l'on appelait déjà la tradition, — notion assez confuse, on doit le reconnaître, et qui, ayant comme point de départ l'esthétique de la suggestion opposée au pur objectivisme, devait aboutir à un essai de restauration des vieilles disciplines de l'école française classique, au renouveau de la vogue d'Ingres et même à la réhabilitation des éclectiques italiens. Le même travail critique découvrait Ingres à l'origine de la formation de Degas et rapprochait Renoir des grands Bolonais. Mais les novateurs restaient fidèles néanmoins à la grande leçon de l'impressionnisme par leur sentiment de la couleur : même cloisonnée, même disposée par grands à-plats d'intensité paisible, elle conservait l'éclat, la richesse, l'aération et la rutilante autorité que Monet et ses amis avaient révélés. Bien plus, quelques-uns des symbolistes devaient, après quelques années de peinture systématique, revenir aux formules libres de leurs aînés. Mais tous, — ceux qui se reprirent à un certain impressionnisme comme ceux qui s'acheminaient vers la « tradition », — chérissaient en Cézanne les plus rares qualités de peintre,

qualités moins faites pour l'agrément d'un public cultivé et même pour l'édification de jeunes imitateurs que pour des artistes volontaires et réfléchis, aux prises, dans ces années critiques, avec les difficultés d'une restauration. Un maître pour des maîtres, cette formule d'un éminent artiste le qualifie avec justesse.

Gauguin. — L'influence de Paul Gauguin (1848-1903) fut moins diluée, moins sujette à interprétations, plus limitée et plus décisive. Jamais plus violent démenti ne fut infligé aux théories tainiennes qui prétendent faire de l'artiste le produit d'un milieu. Peut-être cet Orléanais portait-il dans ses veines quelques gouttes du sang des Incas; peut-être sa jeunesse fut-elle bercée de songes d'exotisme par une mère péruvienne. Mais c'est sa violence et son âpreté qui ont fait sa vie héroïque. Il pouvait échouer dans le style des vitraux de brasserie ou dans l'imagerie mystique : il s'est arraché à l'Occident pour trouver dans les mers du sud une nature et une humanité dignes de ses songes, non comme un propriétaire de yacht dans un palace hawaïen, non comme le Robinson d'enfantins romans maritimes, mais comme un poète absolu qui, pour posséder le monde, affronte l'existence du planteur pauvre, en butte aux tracasseries de la gendarmerie coloniale. Il y a chez lui de la bravade romantique, de la blague de terroir, mêlée d'amertume parisienne, une brutalité de matelot, la rosserie d'un esprit libre, mais surtout, sous l'agressive excentricité des dehors, une passion dévorante et la plus haute fierté. Aventure plus belle que n'importe quelle fiction de Stevenson. Onze années employé d'agent de change, Gauguin peignit d'abord avec Pissarro, non pas, comme on l'a dit, en amateur, mais en possédé. Il ne songeait qu'à s'évader de la vie des banques et d'un large confort pour devenir exclusivement un peintre. Il exposait alors avec les impressionnistes, et Huysmans donnait des éloges à telle étude de nu (1881). Mais, en 1886, Fénéon lui reprochait d'avoir peint un poirier *monochrome*, et déjà l'on peut discerner ce qui le sépare du groupe et sa direction propre.

De cette même année à l'année 1890, Gauguin fit de fréquents et longs séjours en Bretagne, d'abord à Pont-Aven, puis au Pouldu. Quand, bien plus tard, Charles Morice lui demanda pour quelles raisons il avait choisi ce pays, il répondit ce seul mot : la tristesse. C'est que ni l'éblouissement des grandes féeries solaires ni même l'intimisme lyrique de Pissarro ne lui suffisaient plus. L'homme qui devait définir l'impressionnisme « un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel, où la Pen-

sée ne réside pas », découvrait en Bretagne une nature et une humanité qui pouvaient servir de support à un art volontaire, méditatif et synthé-



Paul Gauguin. — Femmes à Tahiti. (Musée du Luxembourg.)

tique. Les durs ossements de la terre crevant partout le sol, les côtes mordues par le flot, des arbres, non pas éperdus dans la lumière, mais pauvrement nourris et contractés dans le vent, des hommes et des femmes rudement équarris, pareils aux figures des calvaires, une piété de primi-

tifs, sous un ciel d'une mélancolie écrasante, plus poignante encore quand s'y joue le soleil, telle fut la Bretagne de Gauguin et de son groupe au cours de ces jeunes années. Ils y voyaient l'austère antithèse de la plaisante banlieue parisienne, de l'Ile-de-France au charme léger... Elle leur était une solitude et comme un îlot, une sorte de promenoir monacal isolé dans l'espace et le temps. Avec toute la différence du milieu moral, on peut dire que Gauguin la sentait comme Cézanne sentait la Provence, — fortement écrite, homogène et simple. Il aimait le peintre d'Aix, et sûrement il lui doit beaucoup. Au moment de partir pour aller peindre, il disait à Émile Bernard : « Allons faire un Cézanne ». Il chérissait en Van Gogh, connu à Montmartre dès 1886, rejoint à Arles, une belle flamme cézannienne, exaspérée par d'inquiètes ardeurs, l'extraordinaire puissance d'un coloris à la fois éclatant et mystérieux, une audace de synthèse picturale qui trahit le génie et la folie. A ces sympathies il joignait des préférences également significatives. Sur les murs de sa chambre au Pouldu, on retrouve en photographies et en estampes les hautes amitiés dont s'entoure son art : l'*Olympia* de Manet, des Puvis de Chavannes, des Outamaro, la *Naissance de Vénus* de Botticelli, l'*Annonciation* d'Angelico, — les poètes de la ligne et du dessin-trait. Tout cela se tient. En même temps il étudiait la dramaturgie violente des calvaires, taillés dans la pierre comme les poulaines dans le bois des proues, le trait appuyé et les tons saturés des images d'Épinal, en honneur dans les villages des côtes, et il lui arrivait de s'en inspirer (le *Christ jaune*, le *Pardon*, le *Paradis terrestre*, etc.). De Gauguin date notre goût pour les xylographies naïves et fortes, pour le simplisme éloquent, pour les formes barbares et ferventes de la vie spirituelle. Ainsi la renaissance de l'art religieux commence au Pouldu, aux pieds d'un Crucifié d'Armorique, frère des dieux tristes dressés sur les plages polynésiennes en face des solitudes de la mer.

Ces lointaines plages, dominées par le cône de bronze des mornes, il devait les rejoindre, y passer d'extraordinaires années, y mourir à peu près oublié. Il était poussé, nous le savons, par la décevante chimère d'y vivre en paix et à bon marché, mais assurément aussi par quelque force secrète. Déjà, en 1887, en compagnie de Charles Laval, il était parti pour La Martinique, il y avait respiré le charme d'une étrange vie, dans un paradis mortel, peuplé de sang-mêlé. Dès le Pouldu, il était hanté par le vieux prestige de l'existence édénique des Iles. Il conservait précieusement un fragment de frise ramassé près du pavillon javanais en 1889. En

1891, la lecture d'une brochure sur Tahiti le décide : c'est là qu'il va vivre ses dernières années, jusqu'en 1903, sauf un séjour de deux ans en France (1893-1895). A la fin de 1901, pour fuir la demi-civilisation coloniale, pour s'enfoncer en plein cœur de solitude sauvage, il était passé à La Dominique, une des Marquises. La poésie de l'âge d'or océanien, la torpeur lumineuse et funèbre dans laquelle s'éteint une grand race pleine de songes, de traditions et de légendes qui plongent au plus profond des

Emile Bernard. — Fumeuse de haschich. (Musée du Luxembourg.)

antiquités humaines, la grâce animale des femmes, leur innocence dans la volupté, la solennité suave du décor où elles se meuvent, ces images, ces charmes s'emparent de l'art de Gauguin et le transfigurent. Il quitte ses beaux sabots sculptés et se mêle, pieds nus, à ses amis barbares. Les vieilles théories littéraires l'abandonnent, comme un vêtement usé. Jamais il n'avait couru de sérieux risques de ce côté, le mysticisme même de Van Gogh, pour qui la couleur jaune était, entre toutes, agréable à Dieu, était trop richement plastique. Mais, chef d'école à Pont-Aven et au Pouldu, — avec quel détachement ironique d'ailleurs, son fameux : *Vive la Sintaize*, en orthographe de rapin, le prouve assez, — il laissait

derrière lui la rumeur des idées et des systèmes. Sa pensée devient plus calme et plus large. Une publication parisienne qui fait paraître son portrait-charge avec les attributs du symbolisme lui inspire un humour mélancolique. Il s'évade de la définition sèche à laquelle Paris voudrait le limiter.

Son art prend une ampleur et une majesté qui dépassent ses commencements. Il est tout plein du mystère des profondeurs, il respecte l'énigme de l'homme barbare, en qui il voit à la fois la bête et le dieu. Le style, cette naturelle grandeur, bannie d'une civilisation de bourgeois raffinés, est l'armature même de la vie sauvage. Gauguin n'a plus besoin de soumettre la forme à un travail de synthèse : elle est spontanément synthétique. Ses modèles, ses amis n'endossent pas la nudité comme un vêtement neuf, elle leur est habituelle et légère. Leurs gestes ne sont pas déformés par la dialectique ou par l'hypocrisie des mœurs, mais conformes à des candeurs éternelles. Les indolentes et les voluptueuses ont la grâce d'une Vénus sauvage. Partout le mystère des choses très anciennes et des cosmogonies perdues. Sur les plages de sable rouge, sous les frondaisons ardemment vertes, l'artiste recommence son vieux songe du divin, et son christianisme maori fait penser à la fois à la ferveur des origines chrétiennes et à la majesté des cultes oubliés... Dans le Bois Sacré polynésien revit l'inspiration ordonnée et paisible de Puvis de Chavannes : mais la noblesse de l'humanisme y fait place à la noblesse de l'étrangeté. Le beau corps dénudé qui se hausse pour cueillir dans l'arbre n'ondule pas comme la sereine figure de l'*Automne* : il se dresse comme un dieu inconnu, aux assises fortes, aux hanches minces, sur un récif de corail. (*Que sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous?*) Parfois, telle figure de femme, d'un rose cendré, couronnée de fleurs (*Papeete*, Lyon), évoque les féminités rêveuses de Redon ; mais elle a la permanence et la gravité. Même quand la peur des choses qui circulent dans la nuit, quand l'obsession des terreurs immémoriales qui viennent des dieux et des morts rôde autour de l'homme et dissout son cœur, Gauguin lui maintient sa stature et son rythme, et la puissance du mystère est d'autant plus forte qu'elle n'est pas diffuse et noyée dans un mouvant clair-obscur, mais associée à des stabilités éternelles. Par là, Gauguin fut, non seulement peintre, mais extraordinaire sculpteur de dieux : les panneaux de la collection Fayet semblent nés de la même inspiration et des mêmes ateliers que les reliefs de l'art cham. Les corps sont taillés selon les mêmes proportions, dans les mêmes volumes et s'épousent de la même étreinte.

Ce que la poésie des beaux plans tranquilles ajoute en sculpture à l'enlacement des formes, l'économie de la couleur le donne à la peinture de Gauguin. Jadis Fénéon écrivait : « Les tons de M. Paul Gauguin sont très peu distants les uns des autres : de là, en ses tableaux, cette harmonie

Maurice Denis. — La meilleure part. (Musée du Luxembourg.)

sourde. » Il ne ménageait pas les passages des gris (cette délicieuse obsession de Renoir) : il juxtaposait les notes, peu distantes en effet, mais en donnant à chacune toute son intensité. De là cette suavité, non pas fondante, mais harmonieuse, cette sorte d'enveloppe sans enveloppe qui tient, non à l'interposition d'un neutre, mais à l'équilibre des contacts. Bernard, Anquetin avaient cherché la solution du problème dans le cloisonnisme, en cernant les tons et en les séparant les uns des autres par un mince trait bleu, comme les verres colorés d'un vitrail, fixé dans le réseau des

plombs. Mais les couleurs, *en un certain ordre assemblées*, pouvaient et devaient se passer de cette armature. Cet ordre même est le secret de leur expression et de leur intelligibilité. Le sable rouge des débris de corail, les feuillages acides et chauds, la flamme jaune de Van Gogh, la mer violette, la parure des fleurs blanches, pourpres et roses, la chair dorée des douces statues vivantes, à demi recouverte par l'étoffe historiée des paréos, ce sont là quelques-uns des éléments de cette orchestration unique. Mémorable tentative de rajeunissement et d'élévation! Tandis que l'érudition et la vogue amènent l'humanité d'Occident à la connaissance des mondes lointains, Gauguin porte aux mers du sud ses inquiétudes, sa fièvre, son souci d'un art riche, profond et libre, et il réalise un de ces accords entre les génies des races sans lesquels le monde ne serait pas possédé par l'homme.

Les amis de Gauguin. — C'est au cours de ses années bretonnes que se nouèrent autour de Gauguin des amitiés auxquelles l'ascendant de sa personnalité donna très vite le caractère d'un groupe, et c'est ce que l'on a appelé, sans doute avec un excès de hâte et par esprit de système, l'école de Pont-Aven. Quelques camaraderies personnelles, Schuffeneeker, Charles Laval, Meyer de Haan, laissent une trace en somme faible. Des sympathies comme celles de Henry Moret et de Maufra semblent se rattacher plutôt à l'histoire anecdotique du groupe, à la bonne fortune des rencontres entre artistes doués, ardents et qui se plaisent. Il y eut plus étroite communauté de vues avec l'imagier mystique, Filiger, et Armand Séguin, nature élevée, peintre savant et sensible, dont les eaux-fortes et les lithographies sont d'un beau style et dont quelques paysages ont, avec un accent très personnel, la qualité des Gauguin de ce temps-là (*Le Village*, coll. Théodore Duret).

La nature la plus forte et la plus décisive, c'était Émile Bernard. Sa première rencontre avec Gauguin remonte à 1886. Il revendique l'honneur d'avoir, le premier, pensé l'art synthétique et d'avoir arraché le peintre de Pont-Aven à la facture de Pissarro pour l'amener à une exécution égale et tranquille, sertie d'amples contours. Il lui enseignait en même temps le secret des beaux noirs fournis de bleu de Prusse. Nul doute que les conversations avec Bernard et les recherches de ce dernier n'aient fortement agi sur Gauguin à une minute critique. Il n'y avait pas seulement apport théorique, mais révélation d'un art très concerté, maître de ses moyens et qui devait, avec la maturité, produire des œuvres pleines

de charme et de grandeur (*Moïse et les filles de Madian*, 1905). Une âme élevée, les dons du poète, l'audace de la pensée et des moyens techniques distinguaient déjà Bernard : l'ardeur de Gauguin, cette ardeur despotique, cette puissance d'absorption qui était chez lui d'instinct, expliquent les parentés et les similitudes de leurs œuvres d'alors. Plus tard, il s'empor-

Vuillard. — Le déjeuner. (Musée du Luxembourg.)

tait avec raison, du fond de sa Polynésie, quand on voulait faire de lui le disciple de Bernard. Mais les protestations de Bernard, longtemps victime d'une critique intéressée à le présenter comme un suiveur de Gauguin, n'étaient pas moins fondées. L'Orient de Bernard, ses juiveries solennelles, d'une harmonie éclatante et triste, son haut sentiment de la ligne sont à lui. Il apparaît en outre comme une des forces déterminantes de ce mouvement d'art.

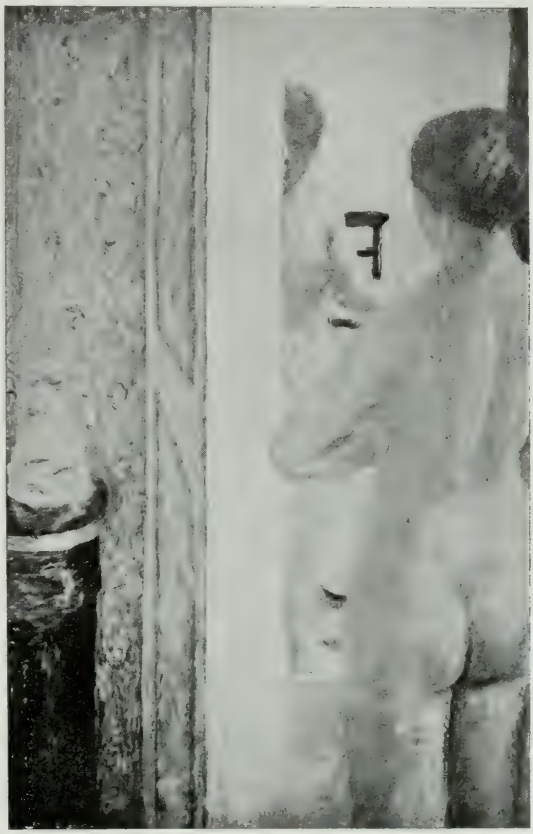
Enfin, en 1888, un jeune peintre éloquent et riche d'inquiétudes théoriques, Sérusier, rencontrait Gauguin en Bretagne et rapportait à ses

amis une étude du maître violemment peinte sur un panneau de boîte à cigares, — une révélation. Il y avait alors à l'Académie Julian un petit groupe d'artistes que ne satisfaisait guère l'enseignement pauvre, vague et superficiel, limité à un naturalisme de photographe, tel qu'il était donné par Doucet, Robert Fleury, Bouguereau, fabriquant à la grosse des légions de peintres dans un milieu international où dominaient de dociles Américains. C'étaient pour la plupart des esprits cultivés, amis des lettres, curieux d'idées, qui souhaitaient à la fois apprendre à peindre sur des bases fortes et hausser leur art à de beaux desseins. Dans l'histoire des ateliers, chaque époque eut sa vogue et sa marotte ; en ce temps-là régnait celle des tons fins : chaque matin, un élève, juché sur une échelle, avait mission de créer la qualité de l'atmosphère en fumant une cigarette ; telle était du moins la charge imposée à la candeur des plus jeunes... Dans ce milieu l'étude rapportée par Sérusier fit une sensation profonde, d'autant qu'elle était accompagnée d'une sorte d'évangile doctrinal, où les aphorismes de Gauguin étaient systématisés par un esprit naturellement constructif et doué d'éloquence. Alors Maurice Denis faisait sa philosophie. Ses camarades, c'étaient Vuillard, Bonnard, K.-X. Roussel, René Piot, Ranson, Ibels, les « Nabis », les enflammés, pour leur conserver le nom que se choisit leur ardeur lyrique, avec un léger ésotérisme de confrérie. Qu'était la pochade de Gauguin? « Un paysage informe à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert? Mettez donc du vert, — le plus beau vert de votre palette ; — et cette ombre, plutôt bleue? Ne craignez donc pas de la peindre aussi bleue que possible... Ainsi, ajoute Maurice Denis[1], il avait eu la chance, à un instant unique, de projeter dans l'esprit de quelques jeunes gens cette éblouissante lumière que l'art est avant tout un moyen d'expression. Il leur avait appris, peut-être sans le vouloir, que tout objet d'art doit être décoratif. Enfin par l'exemple de son œuvre, il avait prouvé que toute grandeur, toute beauté ne vaut pas sans la simplification, la clarté, ni sans l'homogénéité de matière. »

Le synthétisme, étayé de doctrines et peut-être altéré par le symbolisme des poètes, prend, dans la pensée de Maurice Denis, plus de largeur et de fermeté, lorsque, sous le nom de néo-traditionnisme, il en

1. *Théories*, nouvelle édition, 1920, pp. 166-171.

formule la définition pour la revue *Art et Critique*, en 1890. C'est avant tout une protestation contre le naturalisme pur de l'enseignement de l'école et de l'atelier. Tout change dans nos sensations, objet et sujet, et la nature même, comme les chapeaux, selon la mode. L'art est non reproduction, mais représentation et sanctification de la nature, le travestissement des sensations vulgaires, — des objets naturels, — en icones sacrées, hermétiques, imposantes. De l'état d'âme de l'artiste vient, inconsciemment ou presque, tout le sentiment de l'œuvre d'art. Mais cette restauration esthétique ne part pas de l'idéalité littéraire : le néo-traditionnisme ne peut s'attarder aux psychologies savantes et fébriles, aux sentimentalités appelant la légende, toutes choses qui ne sont point de son domaine émotionnel. Un tableau est d'abord un certain ordre des couleurs. A condition d'exprimer avec force, l'œuvre d'art se suffit. Le symbole, au contraire de l'allégorie, est vertu plastique et technique. Il restitue sa plénitude et sa pureté à une écriture déformée par la sténographie impressionniste. Sur quelle tradition appuyer le néo-traditionnisme ? Les Égyptiens, les Byzantins, Cimabue, les maîtres qui ont connu la puissance surnaturelle des nombres et des rythmes.



Pierre Bonnard. — Devant la glace.
(Musée du Luxembourg.)

Les années devaient élargir et assouplir ces belles disciplines, y associer l'exemple d'Ingres et de Poussin, sans les faire dévier de leur point de départ. Les voyages en Italie étoffaient chez l'artiste le grand sentiment

classique, lui montraient, à Florence et à Rome surtout, non seulement par les chefs-d'œuvre des musées et des églises, mais par l'accord parfait de la nature et de la civilisation, l'autorité de cette règle d'or qui enchaîne et subordonne les parties et qui, d'éléments bien associés, compose un tout. Mais il n'évoluait pas vers la peinture de musée. Il restait dans la fraîcheur de la vie. Ce disciple de Gauguin (*Matin de Pâques*, 1891, *Maternité* de Perros, 1903), ce grand peintre chrétien (décoration de l'église du Vésinet, 1903), peignait dans une lumière fleurie, transparente et rayonnante les *Baigneuses* et la *Treille* de 1905. La matière ne cessait pas d'être homogène et légère, le modelé demeurait le plus simple et le plus paisible, le ton réparti en ondes doucement décoratives, mais la qualité subtile et lumineuse de la gamme, l'exquis des accords raffinés dans le clair appartiennent à la sensibilité moderne.

Cependant Paul Sérusier restait fidèle à Pont-Aven et à Gauguin, mais sa rigueur logique l'entraînait à l'extrême de ses curiosités. Un de ses élèves, Jean Verkade, embrassait l'état monastique au couvent de Beuron, où une importante école d'art religieux avait été fondée, trente années plus tôt, par le P. Didier Lenz, sculpteur formé à Münich par les successeurs de Cornelius. En 1865, il en avait formulé l'esthétique et donné la loi des *Saintes mesures* dans un opuscule de tendances néo-classiques, où il tentait, une fois de plus, comme nos Lyonnais, de « baptiser l'art grec » et même l'art égyptien, en laissant systématiquement de côté le moyen âge, en ignorant le XIIIe siècle français. Huysmans n'avait pas assez de sarcasmes pour un art où il voyait, mêlé à des souvenirs de Syrie et d'Égypte, une récidive d'Overbeck et même de David : ses préférences en art religieux restaient énergiquement médiévales et romantiques, et l'on sait avec quelle ferveur d'étonnement et d'admiration il découvrit et loua Paul Borel, perdu dans le silence de la vie provinciale, Borel, le décorateur violent, abrupt et tendre de la chapelle des Dominicains d'Oullins et de l'église d'Ars. Sérusier traduisit en 1905 l'*Esthétique* du P. Didier. Dès avant cette date, ce curieux esprit, passionnément théorique, en propageait les doctrines, et Maurice Denis, tout en le louant de chercher à échapper au hasard pour restituer son rôle à la volonté, faisait spirituellement blâmer par M. Ingres, dans son *Salon* de 1901, l'abus des formules mathématiques élaborées dans les couvents d'Allemagne : « Le peintre qui se fie à son compas s'appuie sur un fantôme. » Cet aboutissement extrême de la pensée symboliste resta sans influence sur le développement de l'école.

Là encore nous rejoignons le préraphaélisme français. Mais une conséquence importante de la révélation de Gauguin et des doctrines synthétiques fut la renaissance de la fresque. Par les modelés calmes, par la largeur et par l'homogénéité de la touche, par la grandeur de la ligne, par l'intensité de l'expression, l'art de Gauguin, de ses amis et de ses disciples est avant tout décoratif, et ce n'est pas le diminuer ni déformer les principes formulés en 1890 par Maurice Denis que de l'écrire. Albert Aurier avait raison de réclamer pour le Tahitien de larges espaces et des murailles publiques. Ses plus beaux tableaux polynésiens sont conçus et exécutés comme des fresques. La couleur y semble faire corps avec la matière d'une paroi. Toute renaissance classique doit aboutir à de vastes significations collectives, à un art, non d'agrément, mais de durée, fortement incorporé à la science et aux procédés, et qui porte en lui moins les impatiences et les tressaillements de la jeunesse qu'une sorte de maturité éternelle. Ainsi pensait René Piot, un des maîtres qui ont le plus impatiemment senti l'insuffisance de la préparation d'école et qui, mieux instruit par Gustave Moreau, s'est refait devant les anciens de France et d'Italie, devant les murs des chapelles peintes, une éducation attentive et profonde. Ses admirables copies lui ont appris ce que la qualité de la matière peut ajouter à la qualité du ton. Il y a quelque chose du génie des Catacombes, ce dernier printemps du paganisme, dans des fresques comme *In Pace* (1909), ailleurs une puissante magnificence byzantine. Et, dans tout son œuvre, un goût absolument rare, un peu inhumain, qui va de ses *Danseuses* d'Asie (1923), précieuses, allègres, énigmatiques, d'un luxe de couleurs inouï, à la mise en scène des *Troyens*, inoubliable architecture d'opéra.

D'autres ne durent à ce mouvement que quelques années de rêveries théoriques, vite oubliées. Édouard Vuillard et Pierre Bonnard n'ont fait qu'y passer. Bonnard en a peut-être gardé, mêlées à un vif sentiment de la familiarité spirituelle de la vie, l'inquiétude du style dans ses grands nus, si tendres, si vrais, d'un classicisme fondant, et aussi la qualité de certains rapports inconnus des impressionnistes, ainsi qu'une enveloppante écriture d'arabesque. Il y a en lui une sorte d'humour japonais qui touche à peine son objet, d'une chiquenaude ou d'une caresse. Son Italie de jardins ou de palais, ses lumineuses Fables méditerranéennes ont le même charme que ses intimités de Paris et ses promenades d'Ile-de-France : Bonnard est peut-être l'accord le plus délicat et le plus rare entre la génération de 1890 et l'impressionnisme.

Même devant un bout de table, sous la lampe du soir, dans l'amusant laisser-aller d'un bout de ménage, il pense son art avec hauteur, comme Vuillard.

Vuillard donne à l'intimisme une qualité humaine et profonde, une poésie d'affection qui s'associent à la singularité raffinée d'un décor délicieux, d'éléments ordinaires, mais vus, arrangés et peints avec une minutie libre, une poésie d'étrangeté dans l'habituel. Sa courte période symboliste en révèle déjà le goût et le secret, par de petites compositions où la forme, exquisement sensible, est soumise à un rythme d'ornement dans une gamme sévère, experte en finesses sourdes de gris, de roux et de noirs. Et puis le décor se dénoue et se répand, multiplie, sans autre armature qu'un charmant équilibre de valeurs et de tons, les fleurs des papiers de tenture, pressées avec naïveté les unes contre les autres, les bouquets des étoffes imprimées et les bouquets dans les vases, les dos des volumes brochés dans les bibliothèques basses. Des œuvres d'une vision plus calme, des portraits surtout la *Mère* de l'artiste, Lyon; *Thadée Natanson*), attestent chez ce Français accompli des dons de race et la largeur d'un classicisme spontané qui dépasse toute formule esthétique. La qualité absorbante du subjectile et la peinture à la colle leur donnent un velouté mat qui les apparente à la fresque.

De même les nymphes et les faunes de K.-X. Roussel portent leur style en eux, et non dans une linéature tendue. Ils s'expriment, ils respirent avec une allégresse divine et rustique. Le poussinisme d'après nature, voulu par Cézanne, ce sont eux peut-être, qui en donnent la plus vive et la plus séduisante image. Sous les ciels bleus, calcinés de chaleur, leurs corps, dorés comme des terres-cuites, s'évadent de la Grèce des livres pour rejoindre la Grèce des printemps éternels. Il y a une force vivante, une joie de peindre qui ressuscitent plus directement les grandes harmonies du paganisme que toute équation possible. Comme Delacroix, comme les Vénitiens et comme les Français du XVIIIe siècle, Roussel est grand décorateur en restant ardemment peintre. Son ordre et sa règle de subordination ne sont pas de procédés, mais d'instinct, et, même lorsqu'il invente avec une facilité un peu lâche, il est classique par le jet, l'élégance et l'ardeur.

L'art de ces maîtres, Maurice Denis, Vuillard, Roussel, auxquels se joignit Bourdelle, a son expression gracieuse et forte dans la décoration du théâtre des Champs-Élysées, bâti par Perret (1911-1913), chef-d'œuvre de simplicité noble et de logique monumentale dans une matière nouvelle.

le béton armé. Au seuil de notre temps, ils représentent, avec les néo-impressionnistes, les forces organisées de la jeune peinture. Il était naturel que les deux groupes, malgré les aspérités des différences techniques, finissent par se rejoindre, et il n'est pas surprenant non plus de les voir exposer au Salon des Indépendants aux côtés de Lautrec : Seurat et ses amis étaient en réalité des stylistes, et Lautrec est peut-être le plus grand

K.-X. Roussel. — Diane. (Musée du Luxembourg.)

poète de la ligne « synthétique ». Au Palais des Arts Libéraux, au Garde-Meuble du Colisée, plus tard dans les charmantes serres du Cours-la-Reine, entre 1886 et 1901, on voit paraître successivement Seguin, puis Maurice Denis, Sérusier, Bonnard, enfin Vuillard et Roussel. Ainsi néo-impressionnisme et symbolisme sont les deux premiers points de cristallisation de l'art contemporain. Mais une agitation plus radicale devait le transformer encore et donner aux vingt-cinq premières années du XXe siècle un caractère d'énergique nouveauté. Cette agitation se produit sous l'influence de Cézanne, elle a comme saillants essentiels la dogmatique cubiste et l'art des « Fauves ».

CHAPITRE III

LES CONTEMPORAINS

L'influence de Cézanne. — Cézanne était mécontent de la peinture de Gauguin. Elle n'était pas modelée. Il n'y voyait que des surfaces plates, « des images chinoises ». C'est ici qu'apparaît le désaccord entre ces deux maîtres et que se trahit la divergence de leur action sur la peinture moderne. Elle ne doit pas être exagérée pour la commodité des classements et pour l'étude des influences, toujours très complexes, mais c'est un fait. Cézanne et Gauguin ont aidé les jeunes artistes à trouver des assises plus fortes et plus calmes et, par là, ils les amenaient à méditer de nouveau l'art classique. Mais il y avait chez Cézanne quelque chose de plus que la puissance et l'homogénéité du ton local : la plénitude des volumes, et c'est ce qui le sépare de Gauguin et des synthétiques. Tous deux se sont méfiés de la séduction des passages et des dangers de l'enveloppe. Mais, pour Cézanne, la nature est densité, et c'est une source de beauté pour la peinture. Substituer des tons pleins à des tons fins, des tons homogènes à des tons divisés ne suffit pas. Il faut l'accord entre la valeur et la couleur, il faut obtenir la qualité solide, sans que la vérité des valeurs diminue la hauteur des tons. Il arrivait à Cézanne de délimiter avec énergie le clair du foncé, même par le renfort d'un trait. De là une magnifique puissance, et comme un système de facettes. De là l'intérêt qu'il porte à ses pommes, objets ronds, durs, colorés, beaux à construire. Ce verbe, qui est devenu le Sésame de la peinture moderne, a reçu des sens divers. Il peut nous servir ici à indiquer une méthode qui fut plus tard accentuée et déviée. Par cette forte doctrine comme par son classicisme nuancé d'italianisme baroque, on peut dire que Cézanne a régné sur le premier quart du xxe siècle, non seulement en France, mais dans l'Europe centrale et dans l'Europe du nord, où son influence fait suite à celle de Gauguin, époux d'une Scandinave.

Les doctrines. — Toujours les peintres ont aimé à disputer d'idées générales, et souvent avec une rare hauteur de vues. La philosophie n'est pas forcément funeste à leur art. C'est sur une forte armature théorique que s'est élaborée la Renaissance italienne, grâce à une enquête conduite systématiquement au début du xve siècle par quelques Toscans obstinés. Chaque grande époque de l'art a son interprétation particulière de l'es-

Cliché Roseman.

Henri Rousseau. — Singes dans la forêt d'orangers. (Paris, Collection A. Villard.)

pace. Ainsi prennent leur sens les recherches de Villard de Honnecourt et d'Alberti. Mais voici qu'elles acquièrent une sorte de rigueur fiévreuse chez des jeunes gens en qui l'éducation de l'intelligence a précédé l'éducation technique. Comme l'a clairement montré René Piot[1], ils entendent lutter contre l'abus du narratif, ce trait des décadences, et retrouver le sens plastique, don des primitifs, mais ils ne peuvent y atteindre que par des moyens abstraits. Cette tendance à l'abstraction et à la pure intelligibilité les amenait forcément à tenter des systèmes où dominât la géométrie. Ainsi naquit le cubisme[2]. C'est là la réaction la plus catégorique contre

1. *Bulletin du Salon d'automne*, V, 1917.

2. D'après Apollinaire, c'est Matisse qui inventa le mot, avec une nuance d'humour. Il est

l'impressionnisme et l'obsession analytique du reflet. Mais le fractionnement de l'objet chez les cubistes n'est-il pas du même ordre que la division du ton chez les impressionnistes? En tout cas le cubisme présente plusieurs aspects : pour les uns il fut surtout une *mise en œuvre* ramenant à l'intelligibilité plastique les volumes mouvants de la vie, où la génération impressionniste n'avait vu que des taches et des lueurs ; c'est sans doute la raison qui y conduisit Jean Metzinger, André Lhote, Luc-Albert Moreau, et l'on peut rattacher ces peintres à la descendance de Cézanne. Pour les autres, il fut l'équation de la peinture absolue, hyperphysique, et la rigoureuse mesure de l'œuvre d'art qui se suffit, qui est à elle-même son propre support et sa propre loi : telle fut la pensée de Picasso, comme celle de Juan Gris et de Georges Braque, rare coloriste des gris, des roux et des noirs, dans ses natures mortes charmantes ; ils inventaient des combinaisons analogues à celles des tapis, mais conçues avec une logique attentive, et non pas exécutées selon les caprices et les habitudes d'un goût hérité, comme font les tisserandes d'Orient. Les uns et les autres, ceux qui voyaient le cubisme comme un moyen et ceux qui le voyaient comme un but, étaient également redevables à Seurat, dont les délicates exigences mathématiques dépassent le pointillisme.

Tous pensaient que les procédés mécaniques peuvent suffire à nos besoins de représentation imitative ; ils cherchaient une lyrique propre à la peinture, en travaillant sur les données immédiates de la conscience : il n'y a pas de séparation essentielle, de cloison étanche entre l'objet et le sujet; la sensation n'est pas une passivité éblouie, mais une prise de possession, l'activité spirituelle modèle l'univers; l'espace de l'art peut être considéré comme le lieu des simultanéités et des échanges, et non comme le champ offert à notre vue; il y a une perspective intérieure qui détruit la perspective linéaire. Les procédés par lesquels le cinématographe est capable de décomposer l'espace et le temps sont postérieurs à ces mouvements. Cette lanterne n'est devenue vraiment magique qu'après avoir subi, dans de curieuses tentatives étrangères et françaises, l'action de la peinture nouvelle. A l'intérieur même des groupes, au cœur des théories, nous assistons en réalité à un débat entre la tendance abstraite et la lyrique de l'instinct. Le terme d'expressionnisme définit toutes

resté. Il définit assez mal l'inquiétude géométrique. Derain aurait, le premier, songé à s'évader de l'expression obtenue par l'arabesque et par la couleur. Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleize donnèrent un caractère systématique à ces recherches.

les volontés anti-impressionnistes, en déplaçant l'équilibre momentané obtenu par le cubisme et en affirmant le primat de l'énergie poétique.

Ainsi s'explique que les jeunes aient naturellement chéri les maîtres et les arts où ils aimaient à retrouver, apaisées, leurs propres inquiétudes. Ils voyaient en Poussin un magnifique intellectuel, un ordonna-

Louis Charlot. — Bergère. (Musée du Luxembourg.)

teur d'idées claires, bannissant de son art les équivoques de la vie affective et la charge grossière du trompe-l'œil, — mais peut-être méconnaissaient-ils en lui une exquise sensibilité française et ce sentiment de la mesure qui corrige l'excès des mesures mêmes. Les déformations de Greco, ses martyrs allongés comme la flamme des cierges, les mouvements giratoires de ses foules, les compositions à double étage, le temporel et le mystique, une gamme insolite, expressive et pénétrante révélaient le despotisme d'une âme inquiète et géniale qui pétrit la nature

à son gré, qui lui impose ses propres cadences et qui fait courir en elle les remous des plus secrètes ardeurs de la vie psychique. Enfin l'art nègre est un contact durable avec l'absolu : ses formes géométriques, ses matières impénétrables, ténébreuses, polies concentrent d'étonnants instincts religieux. Moins qu'un vestige d'exotisme romantique, moins qu'une traînée des rêveries cosmogoniques de Gauguin, le goût des bibelots cannibales atteste chez nos contemporains une sombre ardeur métaphysique, la volonté de *construire*, et même une sorte de ritualisme massif... Utiles expériences, recherches abstraites et désordonnées à la fois, mais dont la peinture française a fait son profit et dont on pourra suivre la trace dans l'histoire de l'art futur.

Les milieux. Le Salon d'Automne. — Il n'en régnait pas moins, au temps où Charles Morice menait son enquête sur les arts plastiques (1905), une extrême anarchie. La porte largement ouverte des Indépendants laissait entrer en foule les artistes amateurs, les peintres d'esquisses et les hommes de génie. La fondation du Salon d'Automne (1903) se présente moins comme une manifestation libérale que comme une tentative d'ordre. Ses promoteurs étaient des impressionnistes de la seconde génération, d'anciens symbolistes et des cézanniens. Par ses rétrospectives, il imposait une notion de tradition, parfois un peu lâche et artificielle, mais soutenue par les plus éloquents exemples, et cette heureuse nouveauté avait le mérite de donner à la jeune peinture française cette armature et ces soutiens que les organisations officielles et les autres Sociétés ne lui fournissaient plus. Mais un individualisme agité continuait l'effervescence et cet état de liberté impuissante et stérile dont Maurice Denis reprenait le thème d'après Baudelaire. L'éducation technique étant à peu près perdue, chaque artiste recommençait par ses propres moyens la genèse de l'art tout entier. L'idée de génialité et de création *ab integro* dominait peu à peu les esprits, et l'on voyait aussi de savants peintres, comme Picasso, renoncer à tout leur passé pour partir de la table rase et refaire leur éducation

Par dégoût des premiers prix d'école et des habiletés scolaires, on aima les peintres du dimanche, leurs travaux entrepris obscurément et sans maîtres, récompense des semaines de bureau ou d'usine. De même que l'on s'attachait aux dessins des enfants et aux arts « primitifs », on chercha dans leurs œuvres cette candeur qui manquait aux habiles et l'autorité d'un véritable commencement. Le fait est notable dans toute l'Europe continen-

tale. En Allemagne le succès de Georg Schrimpf, en Hongrie celui de Benedek Peter en sont la preuve. En France, ce penchant avait favorisé avant eux un singulier talent d'autodidacte : ainsi naquit la vogue du douanier Rousseau, propagée d'abord avec un humour attendri par Guillaume Apollinaire, et qui fit connaître chez ce gabelou sentimental une poétique de feuilleton bien plus que la spontanéité d'un primitif, la louable volonté de faire tableau, ce fini d'exécution que Cézanne caractérisait injurieusement et, avec tout cela, les dons les plus séduisants, une application qui retient son souffle, un sens décoratif qui l'apparente

Cliché Ch. Pécaudy.

Jules Flandrin. — Matinée antique. (Musée de Grenoble.)

aux Siennois, de charmants accords de tons, Quand il peint les bonnes gens de son quartier, il est inimitable. La *Carriole de M. Jeuniet*, avec ses roues d'un rouge d'enluminure, son gentil cheval gris, les beaux rapports des blancs et des noirs de la famille endimanchée, est bien savoureuse. Et les *Singes dans la forêt d'orangers* n'évoquent-ils pas curieusement l'*Oiseleur dans les branches*, au Palais des Papes, en Avignon ? La même vogue soutenait des innocences plus adroites. L'individualisme était et reste favorisé par la profusion des officines et des salles d'exposition. D'autre part, une longue critique de l'idéal bourgeois avait fini par déraciner de la bourgeoisie même des préférences conservatrices auxquelles elle restait fidèle en secret, — mais la gloire et le profit d'avoir peut-être couvé quelque nouveau Cézanne lui inspiraient de l'audace et lui donnaient en fin de compte une manière de discernement. Sans

doute les couches stables et anciennes de la société gardaient comme un héritage leur esthétique démodée et continuaient à commander des portraits aux peintres du Président de la République et du Pape, aux interprètes flatteurs des mondanités traditionnelles, mais les éléments plus actifs et plus récents, dont la culture toute fraîche doit forcément beaucoup au snobisme, allaient à l'art vivant. Ils croyaient retrouver en lui leur propre sens du risque et la brillante rapidité de leur fortune. L'histoire du goût est mêlée, d'une façon encore mal discernable, à cette ventilation de la vie bourgeoise et il faudrait y faire également intervenir la transformation du décor intérieur, les tons saturés des papiers de tenture, corsés de noir, succédant aux harmonies mourantes de l'époque symboliste, la belle écriture tendue des mobiliers se substituant aux courbes dolentes du modern-style.

Par delà les novateurs, on continuait à aimer et à rechercher les maîtres anciens. Jamais la vogue du XVIIIe siècle ne fut plus répandue. Quelques amateurs, d'un génie plus rare, revenaient à Poussin, aux beaux portraits gravés. Les expositions d'Ingres, puis de Degas ramenaient au sens du grand dessin. On découvrait les figures de femmes de Corot, et l'on se passionnait pour le secret des modelés de Vermeer. Chez les maîtres du passé, l'on cherchait les prémices de l'art le plus moderne, et les jeunes peintres, soucieux de rapprochements entre Chardin et Cézanne, allaient copier au Louvre la *Raie*. On parlait volontiers de la tradition, mais on l'entendait dans des sens très divers. Même sous sa forme la plus élastique, cette idée se heurtait au système de la table rase, et la virulence de l'individualisme favorisait plus la multiplicité des théories que l'unité de doctrine. La vogue de la nature morte, conçue non comme une poétique de l'objet, mais comme une collection de solides, accentuait le fétichisme des exercices scolaires, et en même temps la puissance chaotique de l'instinct créateur, riche de poésie brusque et dénué de moyens, aboutissait par saccades à des ébauches de romantisme. On voit pourtant se dégager des principes d'ordre ; le souci de construire en est un ; il se manifeste dans l'agencement des figures nues charpentées de cubisme, dans la renaissance du paysage composé et même dans cette tentative d'un art collectif, fortement synthétique, qui donna aux Ballets Russes les décors de Derain et de Picasso, enfin dans des portraits puissants comme des charges, agressivement bâtis, éloquents et vrais. La leçon de Cézanne, qui domine cette agitation, autorise l'anarchie chez les uns, l'esprit de système chez les

autres. Pour les mieux doués, elle résume quelques-unes des fermetés essentielles de l'art de peindre.

Les groupes. Les talents. — Les caractères de la vie sociale, les mouvements du goût, les inquiétudes théoriques nous aident déjà à saisir la tonalité d'une époque nouvelle. Le sentiment très vif, non seulement d'un siècle, mais peut-être d'une ère qui s'ouvre et qui est en train de se

Albert Marquet. — Quai de Paris à Rouen. (Musée du Luxembourg.

faire, est un trait à retenir. Il a été accentué par la guerre, par le regroupement des forces européennes, par l'aspiration à un « esprit européen », enfin par la constitution de ce milieu mouvant, divers, coloré de mille filons internationaux, qu'on a appelé parfois l'école de Paris et qui est aussi peu parisien qu'il est possible. Il est remarquable de voir combien les générations ont, à l'intérieur d'une époque, la conscience de leur âge ou, si l'on veut, de leur situation dans le temps. De même que la notion « fin de siècle » a pu jouer utilement dans l'histoire des années 1890, de même l'impatience du XXe siècle se présente, chez nos contemporains, comme un instinct et comme une volonté.

Il reste, bien entendu, des peintres qui sont faiblement touchés par cette agitation. Les uns continuent le XIXe siècle et l'éclectisme. L'atelier de Gustave Moreau, qui a donné bon nombre d'artistes d'une curiosité hardie, a maintenu certains talents dans ces recherches ou ces disciplines qu'on est convenu d'appeler « traditionnelles », mot qui d'ailleurs ne signifie rien du tout et qui prête aux interprétations les plus équivoques : c'est le cas pour Maxence, Hoffbauer, Sabatté, Gustave Pierre. Il y aura toujours en France des portraitistes émus, attentifs et profonds, comme Guiguet, comme Garraud et Léon Félix, des paysagistes de sentiment comme Gosselin, Grosjean et Pointelin, de savoureux peintres de nus comme Biloul. En art comme dans toute activité supérieure, il y a deux domaines, l'actuel et l'inactuel. L'actualisme, si l'on peut risquer ce mot, n'est pas forcément le signe de l'art qui vit : car à une époque de pulsation précipitée et de haute tension, les traditions se cristallisent très vite et, en quelques années, en quelques mois, les imitateurs créent le poncif de l'actuel. D'autre part l'inactuel n'est pas plus le démodé qu'il n'est nécessairement l'éternel. Il est des ordres de pensées, de recherches et d'émotions qui s'accordent plus ou moins avec les impatiences d'un siècle et qui en tiennent plus ou moins compte.

A côté des artistes que je viens de citer, il en est d'autres qui appartiennent encore aux mouvements du dernier siècle, mais qui sont aussi d'un âge nouveau de la peinture. Renoir n'est mort qu'en 1919 : son influence, comme celle de Cézanne, a contribué à créer l'atmosphère où se développe le talent de nombreux peintres. Son extraordinaire aptitude au bonheur, sa tendresse de volupté leur ont donné leur tonalité, parfois affaiblie en agrément, en facilité un peu molle, tandis que le souvenir de Cézanne maintenait ailleurs un goût de hauteur et d'aspérité. Ce ton de bonheur paisible, de joie au jardin, de lumineuse paresse, on le retrouve chez Georges d'Espagnat, dont la palette a le charme des bleus miroitants et des rouges frais, dont la matière, finement substantielle, est savoureuse, sucrée, juteuse comme un fruit. Ottmann a évolué, passant de ses intimités de femmes, peintes avec une franchise douce, dans une gamme à la fois homogène et subtile, à des nus fleuris, douillets, nacrés, lustrés de trop de lueurs, mais ses paysages feuillus et mouillés sont justes. Charles Guérin a des qualités riches et rares, une matière solide et fondante tour à tour, quelque chose des soyeuses peluches de Renoir et quelque chose de la belle marqueterie de tons de Cézanne. Tantôt il exécute des études de femmes qui sont moins des portraits que des recherches

d'harmonie (*L'Écharpe verte*, 1910; *L'Écharpe bleue*, 1911), tantôt, fidèle au songe de bonheur des poètes, il évoque, sous les feuillages des Fêtes Galantes (il illustra celles de Verlaine), non la Finette ou l'Indifférent, mais, autre Après-midi dans un parc, les dames en crinoline, les beautés d'apparat qui erraient avec faste dans les allées de Saint-Cloud, aux jours solaires du deuxième Empire, — mais il arrive aussi que ce délicat touche d'un fard assez vulgaire de bien conventionnels modèles. Les belles struc-

Cliché Gazette des Beaux-Arts.

Henri Matisse. — Jeune fille au piano (1926).

tures provençales d'Albert André, ses baigneuses nues près de l'arche d'un pont, et jusqu'à ses études d'intérieur, sont en partie redevables à Cézanne de leur fermeté de touche et de leur franchise; il ne beurre pas la matière, il ne cherche pas les passages, mais l'accord des valeurs justes et des tons hauts. L'ardente limpidité de Lebasque, peintre des jours paisibles, expert en beaux rapports colorés, en fraîcheurs raffinées, s'est dégagée peu à peu, sous les mêmes influences, d'un métier ancien qui imprègne encore le *Portrait de la mère de l'artiste* (1890). Le même écart apparaît entre les premiers tableaux de Charlot, un élégant *Portrait de femme*, par exemple, exposé à la Rétrospective des Indépendants en

1926, peint dans une sonorité à la Ricard, et ses *Bergères*, ses *Paysans attablés*, où l'inspiration cézannienne est d'une évidence appuyée. Dans l'art du Dauphinois Jules Flandrin, la tradition du maître d'Aix apparaît mieux assimilée à un don personnel, s'exprimant avec un naturel équilibre, en dehors de toute manière. Il est comme lustré par la pluie en montagne, sur des verdures tendres, et le soleil y est ondée aussi. La gamme est vive et pure, parfois un peu froide dans la dernière manière. La touche est large, forte et directe. Il est naturellement décorateur, par le sens des masses, des symétries et des correspondances. On le devinait déjà au poussinisme un peu dénoué, un peu futile, de ses *Vendanges* (1907). *Matin d'automne en Dauphiné* (1921), le *Paysage avec des pins* (1923, Lyon) sont plus solides et mieux assis. Asselin, dans ses intimités modérées, feutrées de beaux roux et de gris délicats, ou bien richement harmoniques en blancs tièdes, en bleus d'étoffes lavées, a la qualité tendre et solide d'une force tranquille. Marquet, dont on connaît des nus excellents, est charmant et grand paysagiste. Tandis que Dufrénoy continue l'étonnante féerie impressionniste, Marquet pose le ton avec un calme admirable, sans lui permettre de chatoyer ou de se dissiper en fumées. Dès 1903, il est complet, il est lui-même, dans son *Abside de Notre-Dame*. Avec des moyens plus sobres, une rare puissance de synthèse directe, il peint en 1910 ses belles vues de la Seine à Paris (*L'Inondation au pont Saint-Michel*). Et puis il exalte le ton dans des pages qui conservent leur charme et leur lucidité sous la lumière de Tunisie... L'œil exquis d'Adrien Bas se suffit sans système : ce poète qui répugne à toute doctrine saisit spontanément, dans l'atmosphère d'une énorme ville aux hivers brumeux, en même temps que l'eau fuyante des grands fleuves et l'impondérable légèreté des neiges, la masse fortement écrite des sols bastionnés par l'homme et des bâtisses carrées. Lyon, sa ville, qui a donné en Jacques Martin, ami de Renoir, un magnifique peintre de la fleur épanouie, revanche sur les bouquets de papier ou de porcelaine, groupe les ardeurs et les talents les plus divers.

Un art nourri de Cézanne et de Renoir tendait naturellement au style, à l'aplomb des formes, au majestueux accord des nus et des paysages. C'est un trait caractéristique de l'art français d'avant-guerre. On le constate chez Flandrin, chez Albert André ; il explique le retour à des compositions très concertées et à l'esprit de « tableau ». L'effort des symbolistes n'y était pas étranger, et Maurice Denis s'est élevé avec une éloquence énergique contre un art voué uniquement à des études, à des caprices, à des

fragments, à l'éternelle intention de paysage... L'extrême dégoût de l'anecdote historique et des sous-entendus de sujet, le besoin impérieux de revenir aux valeurs plastiques favorisaient l'étude du nu en plein air, moins pour les accords du plein-air proprement dit, que pour la belle composition des formes humaines, des formes de la terre et des formes des arbres. L'accent de l'observation particulière, attachante,

Cliché E. Druet.

Georges Desvallières. — La Sainte Famille.

l'innocence d'un sentiment vrai et subtil distinguent la belle *Pastorale* de Déziré (1906). Il y a plus d'ampleur, mais plus de lourdeur aussi, dans la *Provence* de Girieud, ami de Cézanne et de Van Gogh, et qui pratiqua la fresque (ainsi que Marcel Lenoir, Alfred Lombard et Georges Dufrénoy). Jusqu'à Favory, jusqu'à Kvapil, tous deux richement doués des plus belles qualités du peintre, l'un plus coulant, plus fleuri, l'autre plus énergique et plus concret, cette renaissance d'un paganisme d'étude a fait paraître des œuvres bien inégales, tantôt fluides sous le facile pinceau des femmes, tantôt rudement bâties par des mains pesantes. Il ne

s'agit pas de la restauration d'un genre, mais d'une inquiétude plus profonde.

Le génie féminin transpose ces recherches et ces résultats, il s'assimile les dons errants et les transmute en fugitives grâces. Lucie Cousturier poursuit un songe commencé à la Grande Jatte et qui la conduit à des paysages féeriques, faits, semble-t-il, de plumes d'oiseaux et d'ailes d'insectes. Marie Laurencin — c'est admirable — est aussi sensible qu'elle fut d'abord systématique : d'une géométrie de spires et de barres, elle se plut à extraire des figures d'une musicalité sinueuse. Elle note en clef de sol le charme des adolescentes. D'une cendre rose et grise, elle fait doucement surgir des rondes de femmes-enfants, aux vastes yeux noirs, pareilles à de petites fées et à de petites souris. Jacqueline Marval dispose de larges étoffes claires et de tendres corps dévêtus comme elle draperait des étoffes sur la mince stature des mannequins. Paris, ses caprices légers, son don inventif, ses suggestions rapides passent dans le miroir de cet art aimable, qui semble toucher à peine la matière, — et aussi, c'est là son prix, l'impondérable futilité de la femme. D'autres appartiennent à une race plus volontaire, à la famille des coloristes violents et subtils : Marguerite Charmy. Suzanne Valadon incruste dans des formes énergiquement maintenues par un trait expressif des tons solides, acides, amers. Louise Hervieu est un beau dessinateur romantique, un poète des ombres captieuses, ourlées de reflets, caressées de lueurs mollement épanchées, dans de hautes et mystérieuses demeures... De même que les Dames de l'impressionnisme, ces contemporaines traduisent de leurs doigts légers les inquiétudes et les agitations d'hier et d'aujourd'hui. Et il arrive qu'en les transposant, elles les atténuent, ou bien qu'elles les dépassent, je veux dire qu'elles les outrent. Quel intérêt ne présenterait pas l'histoire de l'école, vue à travers ces reflets, déformants ou fidèles, depuis Constance Mayer jusqu'à Marie Laurencin !

Quelles que soient les nuances des talents, les peintres dont il vient d'être parlé se présentent à nous avec une sorte d'unité. Les émulations qui les soutiennent s'appellent Cézanne, Renoir, Van Gogh. D'autres artistes, peut-être émus par l'exemple des synthétistes, par la touche sonore et par l'arabesque expressive, apparaissent d'abord comme de violents simplificateurs. Henri Matisse, parrain et père des « Fauves », montre, par un trait et par un ton enragés, subtils, sauvagement précieux, la nécessité de rompre avec l'équivoque des recherches de pur goût, tout ce qui, dans le raffinement de la matière pour la matière, comme dans

les excès d'une sensibilité suraiguë, lui paraît l'à-côté de la peinture, le délire d'esthètes dévoyés : on voit d'ailleurs l'effort qu'il fit à cet égard, depuis sa vue de *Notre-Dame* de 1896 jusqu'à ses compositions des années 1910 à 1913. Et puis il s'est nourri d'une substance plus riche. D'abord plat comme un papier de tenture, enfermé dans des équations qui laissaient deviner le plus suggestif dessinateur au pinceau et l'ordonnateur

Cliché Libr. de France.

Othon Friesz, — Coïmbra.

des harmonies les plus audacieuses, il rentre dans le réel et dans le concret et, caché derrière une portière algérienne, il épie le sommeil d'un modèle de Delacroix. Sinon dans sa manière, du moins dans sa vision, il lui reste plus qu'on ne croit des enseignements de Gustave Moreau, — comme à Desvallières, comme à Rouault, tous deux d'ailleurs très éloignés de lui, possédés d'une sorte de sombre ardeur dominicaine, capables d'animer un beau mur chrétien, continuateurs modernes des peintres du *Miroir de pénitence*.

Mais les ferments d'une transformation plus profonde travaillaient la peinture. Il y avait des artistes que Renoir, Cézanne et Matisse même ne

satisfaisaient plus. Il est bien difficile de départager et de qualifier des courants qui s'agitent sous nos yeux, des talents qui se répercutent en quelque sorte les uns dans les autres, des doctrines qui ne cessent d'évoluer et de se ramifier. On voit pourtant se dessiner et se préciser deux attitudes psychologiques qui correspondent à des instincts différents et qui ne s'expriment pas de la même manière. J'ai dit un mot des théories : ici je n'examine que des œuvres et des talents. D'une part des hommes pour qui l'art est avant tout expression, de l'autre des hommes pour qui l'art est avant tout structure. Je ne départage pas de cette sorte les expressionnistes et les cubistes : il y a, si l'on peut dire, des cubistes d'expression et des expressionnistes constructeurs. L'art de l'expression intense est en puissance chez Van Gogh et chez les synthétistes. La hantise du Greco appartient au même ordre d'inquiétudes spirituelles. De là un certain romantisme, si l'on convient que ce mot désigne, non un chapitre bien déterminé de l'histoire, mais une manière (éternelle) de sentir. Jamais on n'éprouva pareil besoin de configurer l'univers, non d'après les données du sens commun ou de l'étude objective, mais d'après les instincts profonds ou la volonté réfléchie de l'homme moderne. Jamais on ne s'éleva avec autant de force contre la *passivité* de l'art. Jamais il ne fut à ce point une lyrique. Alors s'éteint l'harmonie claire et paisible de l'époque précédente, avec son paganisme d'agrément. Modigliani échappait aux systèmes, mais non pas à son romantisme pétri d'italianité, à sa mélancolie convulsive qui pressure la forme, l'étire, l'allonge et la penche pour la rendre éloquente. Le sentiment plastique, chez Othon Friesz, après une période cézannienne, évolue vers une forme nerveuse, d'une fébrilité agitée et mordante, et sa palette, d'abord colorée de gris de cendre et de verts bleutés, s'enrichit de renforts et de ressentis en brun et en noir. Ses paysages sont travaillés de recherches analogues. Il est curieux de comparer les *Maisons à Falaise* (1895, Galerie Druet), d'une exécution tendre, sincère et vraie, à son *Coïmbre* de 1911, — une des belles périodes de son talent, — paysage de vision et de vérité, la ville offerte sur sa montagne au fond d'une perspective plongeante, non pas un « coin », non pas un aspect, saisi dans un désordre de fragment pittoresque, mais le monceau des bâtisses de l'homme, étagées sous un ciel aride. C'est comme une évocation moderne de la Tolède de Greco. Il y a chez Raoul Dufy un décorateur de style et de caprice, un dessinateur de jardins, un humoriste, un pyrotechnicien gracieux. Dufrène songe à Rembrandt et à Delacroix : sur la lavure rousse de ses

dessins, il fait courir l'enchevêtrement d'un trait de plume, ou bien il poche d'un ton d'aquarelle les stridentes vivacités d'un Orient barbare. Plus que tout autre peut-être, il a le goût de la narration lyrique et de l'évocation, il est à la fois très moderne et très ancien. Romantique lui aussi, Maurice de Vlaminck, arraché par l'influence de Cézanne aux vestiges de pointillisme sensibles encore dans le *Pont de Chatou*; la route blanche

Cliche Vizzavona.

Dunoyer de Segonzac. — Paysage de printemps (1920).

sous le ciel plombagineux, le mur de la bâtisse de campagne, d'un éclat de plâtre, violent et soudain comme un mauvais coup, toute cette poésie de bousculade et d'âpreté sent peut-être le dimanche de banlieue et le cabaret, mais elle nous saisit. Sans doute, entre tous ces peintres, surgit la différence des cultures et des moyens d'expression, ils se heurtent, mais ils sont de la même race. La gamme s'enrichit de tons brusques et de tons sourds, certains ciels de Vlaminck sont noyés de bleu de Prusse, ailleurs nous voyons reparaître les noirs. Au modelé par le ton se substitue l'intensité simplifiante de la peinture à l'effet. Dunoyer de Segonzac, rapide, aigu dans ses beaux dessins à la plume, manie comme peintre

une matière à la fois dense et véhémente, qu'il agglomère avec une puissante pesanteur. Comme ses *Boxeurs* (1911), il a du même coup l'élan et le poids.

Voilà des peintres chez qui domine un sentiment vif, point atténué par des pratiques : l'image de l'univers est l'occasion et le prétexte de leur poésie, mais, même transfigurée, chaude d'un feu intérieur, pliée aux perspectives irrationnelles, cette image demeure : elle est fin autant que moyen. Pour d'autres, elle est recouverte et cachée par une texture savante. On a vu le double aspect du cubisme. Peut-être toute activité théorique, peut-être même toute école d'art comporte-t-elle son antinomie : c'est très sensible pour le romantisme, qui est double, et, mieux encore, pour l'impressionnisme. Le cubisme comme reconstruction rationnelle tend à détruire le cubisme comme interférence du sujet et de l'objet; le géométrique se heurte à l'intuition et à la fantaisie. Quand on parle des bienfaits du cubisme et de ce qu'il a fait pour nourrir de volumes solides des formes jadis débiles, on parle structure et géométrie. On a le droit de le rapprocher de toutes les tentatives anciennes de triangulation et de perspective. Il prend un sens plus souple, lorsqu'on essaie de l'interpréter par l'œuvre de Picasso, par exemple. Peintre double, et triple, et qui échappe à toute définition de formule. Il serait plus commode de sérier ses manières, mais est-ce dans la chronologie qu'il faut chercher le secret et la qualité de celui qu'Apollinaire appelait l'Oiseau du Bénin? Sa période bleue, sa période rose montrent en lui un cézannien qui a le souci d'un certain style et qui dresse des nus pâles de jeunes hommes, de minces statures d'acrobates, dans le sentiment des *Baigneurs*. Et puis il est requis par l'ascétisme cubiste : mais le cube est rare chez lui, j'entends le paysage construit de solides, comme les rochers de Giotto, ou le ressenti de la forme accentué par les arêtes d'intersection, comme certains volumes de Signorelli. Ce qu'il appelle construction, c'est en réalité invention. Il prend la guitare, le journal plié en quatre, toute la bimbeloterie de Montmartre, un flacon, un as de trèfle, un vase avec quelques fleurs, il les découpe, il les fragmente, il les juxtapose et les combine, non pour donner plus d'éloquence, plus d'autorité à l'objet, mais pour obtenir en effet une combinaison. De cette matière glissante, équivoque, qu'est la peinture à l'huile, il se méfie, on en a trop joué, l'art s'y englue. Il incruste le débris lui-même dans sa composition, il saupoudre de sable ses tons, et il montre ainsi que ce qui l'intéresse dans l'œuvre d'art, ce n'est pas la représentation de l'objet, mais l'œuvre d'art elle-même. *Il y a quelque*

chose de plus authentique que le vrai. Cette authenticité, il la cherche dans le déploiement d'une sorte de dialectique qui joue avec elle-même. Mais il est manifeste que ce jeu était contrarié par la rigueur doctrinale. M. Jean Cocteau aéra, assouplit le cubisme en le précipitant dans les Ballets Russes (*Parade*, 1917). Divination de poète, qui dénouait l'impossible et qui permettait à la dialectique de Picasso, dégoûtée d'une

Cliché Ch. Piccardy.

Picasso. — Femme lisant. (Musée de Grenoble.)

matérialité usée, de se chiffrer de cent manières dans le domaine de la suggestion pure. Elle ne lui suffisait pas toutefois et c'est sous un aspect nouveau qu'il se révèle, par des études de nu, par des maternités d'une corporalité puissante, mais qui va à l'encontre de son objet, la plénitude des volumes, puisqu'ils nous paraissent d'abord inutilement soufflés, ce qui ne saurait se dire du *Bain Turc*.

L'enquête que les cubistes menèrent sur l'espace présentait des aspects très divers. A la personnalité onduleuse et changeante de Picasso s'oppose l'équilibre français de Roger de la Fresnaye (1885-1926). On a pu juste-

ment rapprocher d'Uccello ce chercheur énergique et sensible. Nul ne permet mieux que lui de définir l'âge héroïque de cette renaissance : destruction de la perspective théâtrale, de ses profondeurs feintes, des « fonds », création d'un espace de l'art, fondé sur le contraste des droites et des courbes et sur l'interprétation polyédrique des volumes. Plus tard, comme le peintre médailleur d'Italie, La Fresnaye fut séduit par l'étude de l'homme et des chevaux, présentés simultanément dans des compositions nobles et savantes, qui groupent des palefreniers nus et des étalons sous des portiques de Michelozzo. Le bienfait de ces grandes expériences se retrouve chez ceux qui s'y livrèrent sans s'y abandonner pour toujours, ou qui prirent le temps de réfléchir aux expériences des autres. Plus qu'une influence, dont on pourrait mesurer et doser les nuances, il y a là le ton d'une époque, son langage, ou plutôt sa grammaire. On voit bien ce qu'en retint Luc-Albert Moreau, en comparant la mince et jolie *Enfant blonde* de 1912 au *Boxeur* de 1922, et même le rubéniste Favory, d'une nature d'ailleurs peu théorique, et défendu contre l'aspérité coupante du génie abstrait par sa facile abondance, par ce trop-plein de sève rouge qui s'épanche dans ses œuvres. D'une manière générale, le sentiment français, chez les adeptes mêmes, protestait contre les excès de rigueur doctrinale et l'esprit de laboratoire. Chez André Lhote, dès une époque ancienne, en 1911, avec *Escales*, l'étude des valeurs, la qualité de l'atmosphère interviennent dans la structure de l'univers et se combinent avec la géométrie des formes. Lhote n'avait pas impunément regardé Vermeer. Que doit Derain à ce mouvement ? Beaucoup, car il fut l'un des chefs, mais il suit désormais son propre chemin. Entre son *Paysage du Pecq*, d'avant-guerre, et ses récents *Paysages* du Midi, il y a tout un travail de l'œil et de la pensée ; au lieu d'un système de taches justes, expressives, bien en place, il cherche la facture homogène et les modelés pleins, les valeurs non pas franches, mais dégradées, amorties comme à l'estompe. Ses sous-bois, parfois semblables à des futaies de coraux ont pour eux, comme d'importantes toiles à figures du même artiste (*Le Samedi*, par exemple), une austère poésie de fiction ; c'est du classicisme féerique. Peut-être verrons-nous renaître un jour l'Italie de Bertin et d'Aligny : celle de Corot nous serait d'un plus grand prix. Certaines études de Mainssieux en rappellent l'accent. Mais Waroquier remonte plus haut et va plus loin : chez cet artiste raffiné, la plus rare recherche de la ligne et du ton évoque tour à tour la Chine médiévale ou le décor du Quattrocento

florentin : sa palette s'est enrichie d'une étrange gamme où des notes de sable, d'argile, de terre grasse acquièrent, sous des ciels métalliques, des sonorités de cuivre ou d'étain. Elles sont toujours maintenues par un système de solides gravement agencés. Mais à côté du paysage conçu

Cliche Archives photo.

Maurice de Vlaminck. — La maison à l'auvent (Musée du Luxembourg.)

comme méditation euclidienne, le paysage d'instinct a des bonheurs singuliers. D'où vient Utrillo le solitaire? D'un songe étrange où se mèlent l'obsession du vrai, la chancelante lucidité de l'ivresse, le miracle du don spontané, la poésie d'un milieu. Nul n'a su peindre comme lui la viduité des avenues de banlieue, scandées d'arbres administratifs, hérissées d'un clocher Louis-Philippe, le mur bien tendu des casernes, une rue aigre de novembre, le deuil des caboulots fermés après faillite, et

cette étonnante masse quadrangulaire, conglomérat de cellules, à la fois falaise et bâtisse, qui n'est ni maison ni palais, — l'immeuble. Quelle fleur d'authentique peinture, surtout dans les noirs, les gris, les blancs, au long de ces spongieuses gargotes et de ces basiliques plates!

Enfin Paris est plus que jamais milieu international. De toutes parts on y voit accourir des étrangers, — non pas les dociles légions anglo-saxonnes de l'académie Julian, mais des sectateurs passionnés des nouveautés de l'art. Les uns ont connu pour la première fois la révélation de Cézanne et de Gauguin dans les musées de la Baltique. D'autres ont été arrachés par le cubisme aux leçons de l'académie Ranson et corsent de volumes géométriques les exemples de Cottet ou de Lucien Simon, les conseils de ce bon peintre à l'œil fin, excellent professeur, Prinet. D'autres se font une manière de la brutalité et de la frivolité du temps et les traduisent avec une adroite violence, qui dissimule mal les dessous d'un incontestable savoir, — tel le Hollandais Kees van Dongen, dont les mondanités de palace, les portraits appuyés et les équivoques allégories déguisent un peintre large et solide, un dessinateur véhément. Paris a toujours été enchanté de se voir à travers de grosses lunettes exotiques. D'autres enfin, et ce sont les plus dignes d'intérêt, nous apportent cet inestimable présent, l'accent d'une race, d'une personnalité inédite : c'est le cas de Foujita, japonais, et plus chinois encore que japonais. De grandes natures mortes le montrent appliqué à l'étonnante minutie d'un trompe-l'œil qui n'épargne rien, dans l'image saisissante d'un bric-à-brac de concierge, — réveille-matin, assiettes d'auberge, images d'Épinal entourées d'un cadre en or véritable. C'est le douanier promu samouraï, c'est le génie de l'Asie copiant avec flegme l'arrière-boutique de nos vulgarités ménagères, d'un pinceau fin, qui ne se trompe jamais, qui respecte à miracle les valeurs les plus subtiles. Ses modèles sont de nous, mais son extraordinaire génie imitatif est de là-bas. Et puis, dans des compositions plus amples et de qualité plus rare, il inscrit sur une sorte de toile cirée à peine tendue, d'un trait de plume infinitésimal, une pâle image de la femme, toute blanche et modelée de gris qui sont encore des blancs, la femme-chatte, aux yeux de porcelaine noire, à la petite bouche faiblement rosée, presque exsangue. Ces arabesques-là, cette matière luxueuse, complexe et en même temps très sobre évoquent, chez l'Outamaro de Montparnasse, le mélange de spiritualité et de sensualité des maîtres Ming. A égale distance des cénacles parisiens et de l'Académie des Dix Mille Pinceaux, il est, plus que les imitateurs japonais de Cézanne, le

premier accord parfaitement juste entre les génies des deux mondes depuis Whistler...

Le groupe le plus curieux et le plus homogène est formé par les nomades orientaux, dont l'art donne aux récentes expositions une couleur bien particulière, et qui constituent peut-être une école, — l'école juive.

Cliché Archives photo.

Maurice Utrillo. — Anse (Rhône). (Musée du Luxembourg.)

Nous avons, d'une part, des natures fortes, et plus violentes que fortes, et plus brutales qu'énergiques, constructives, mais dans le hâtif et le sommaire; de l'autre, des sensibilités sans équilibre, impatientes, inquiètes, sans cesse à la recherche d'un point d'appui ou d'une excitation nouvelle. Les unes aiment la matière qui pèse et le ton saturé, les autres les tons neutres et frottés, les aigreurs où persiste un arrière-goût doucereux. Ces artistes étranges ne sont encombrés d'aucun humanisme, mais leur singulière capacité d'assimilation les autorisait à s'en chercher un dans les musées et dans les ateliers d'Occident. De là les premières recherches de Zak, son préraphaélisme de blondins malades, d'anges lombards, frisés

de bouclettes. Il eût pu continuer à s'exprimer avec facilité dans cette langue étrangère, il lui en resta des vestiges, les débris d'un classicisme pathologique, mêlés à un lyrisme de funambule songeur, errant dans un

Cliché Gazette des Beaux-Arts.

Foujita. — Portrait de l'artiste (1926).

cauchemar rose. Pascin tremble de la même fièvre : la femme lui est un monstre charmant, enfantin et bizarre. Sous l'épaule maigrelette de la naine, il sent pointer le squelette et, d'une courte saccade, pichenette ou caresse, il le souligne en passant... Nous songeons d'abord à la postérité de Lautrec, mais Lautrec a la fierté du dessin et la largeur de la vision.

Il est difficile de ne pas être à la fois inquiété et séduit par ces peintres. Auprès de leurs portraits et de leurs compositions, tout devient normal et traditionnel.

Il y a dans tout cela de la génialité et de la vogue, un sens raffiné et l'accent primaire, la culture la plus aristocratique voisinant avec l'extrême vulgarité, la virtuosité dilettante et l'acharnement scolaire, les grâces les plus dénouées et le souci de construire, l'abus métaphysique et le débordement de la technicité, le plus lointain exotisme et des inquiétudes classiques. Jamais il n'y eut plus d'invention, plus de talents, plus de pensée. Le cubisme a eu le mérite d'oser une interprétation nouvelle de l'espace, et c'est par là que débutent toutes les renaissances; on lui doit plus : une puissante poésie spéculative. Que manque-t-il à l'avenir de la peinture française? Rien en ressources techniques, en audaces, en curiosités, mais une discipline, c'est-à-dire une idée forte de l'homme et, moins qu'une contrainte dogmatique, d'énergiques passions. Il ne nous est pas permis de mesurer encore les conséquences de la guerre : elle a emporté des âmes sublimes et de grands caractères. Mais de l'excès même des inquiétudes morales et des désordres sociaux qui l'ont suivie peut sortir une race de créateurs pleins de vigueur et d'humanité. A l'art qui reflète notre trouble et notre incertitude doit succéder un art capable de nous soutenir et de nous élever, — celui-là même dont la sculpture nous donne déjà l'idée et l'exemple avec Maillol, Bourdelle et Bernard.

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLES NATIONALES ET COURANTS INTERNATIONAUX

INTRODUCTION

Le trait remarquable de l'art français, ce n'est pas seulement la richesse de ses découvertes et sa puissante propagation d'influences, c'est que, dans son histoire, tout est clarté. Les apports des générations s'y succèdent avec une régularité admirable, mais on doit prendre garde de leur donner des couleurs trop contrastées, car ils se pénètrent, ils se renouvellent les uns les autres, et ce sont ces échanges qui fertilisent le tout. Les périodes décisives, les crises, voient les combats et les affirmations tranchées, mais les ans mettent l'accord et l'harmonie. Ils laissent tomber les productions vulgaires et les formes mortes : aux formes vivantes ils donnent la patine de l'unité. On peut se représenter l'histoire de la peinture en France depuis cinquante ans comme une sorte de drame dont chaque acte met en lumière et en opposition les passions et les caractères, mais dont tous les personnages seraient redevables les uns aux autres de quelque bienfait. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, cubisme ne sont que des cristallisations momentanées, des représentations souvent théoriques, dues en grande part aux mouvements de l'opinion, à son besoin de classer et de définir, aux habitudes critiques des littérateurs. D'un acte et d'une école à l'autre se répercutent des échos et des correspondances. Les maîtres cheminent toujours, non par des sentes de traverse, mais par la route royale.

Telle est bien l'harmonie, la plénitude de cette grande période de notre art, qui va du Salon des Refusés jusqu'à nos jours. Le réalisme d'un Courbet est la base solide sur laquelle s'installent Manet et ses amis, — qui sont aussi des rêveurs et des poètes, et que Fantin, à ce titre, eut raison de grouper autour du portrait d'Eugène Delacroix pour lui rendre

hommage. Ces descendants et ces disciples des adversaires, ces hommes modernes, ces peintres de la réalité vivante rendent un glorieux honneur au merveilleux dramaturge du songe et au plus grand des peintres du siècle. Non loin d'eux, Degas écoute encore la leçon d'Ingres. Il l'applique, non à des pastiches raphaélesques ou à la décoration néo-byzantine des églises, mais à la peinture des plus acides singularités du temps, au lyrisme, à la fièvre, à la nerveuse élégance, aux plaisirs, aux spectacles, à l'intimisme de l'homme et de la femme qu'il a faits et pétris de sa lassitude amère, de son équivoque spiritualité. Là-dessus, le coup de soleil du plein-air, une exaltation de la lumière qui doit beaucoup aux valeurs aériennes de Corot, aux fines limpidités de Boudin, aux transparences mouillées de Jongkind, mais qui leur confère une intensité charmante, qui les fait vibrer dans l'air chaud, qui répand sur les paysages de la planète un éblouissement de météore. Manet en reçoit l'ardent reflet et, oubliant les beaux noirs, les beaux gris et les beaux blancs, se rajeunit d'air bleu, de verdures, de joues fraîches au soleil, dans l'air doré des régates, sur la nappe blanche des guinguettes. Une ondulation nouvelle parcourt la peinture française, la délie et l'agite. Même ceux de nos peintres qui ne sont pas requis par le problème de la lumière et de la couleur sont du moins attentifs à l'ambiance atmosphérique et au mouvement de la vie, à l'apparence qui passe et que seule peut fixer, sans la détruire, une tache suggestive. Des impressionnistes en camaïeu assourdissent ces vibrations étincelantes, tandis que d'autres les apaisent et les ordonnent, comme dans des tapisseries, pour la décoration des murailles. Enfin le néo-impressionnisme pousse à l'extrême limite le principe de la décomposition du ton et, se référant à Delacroix, fait jouer jusque dans l'atome coloré la loi des composants et des complémentaires... Mais l'univers peu à peu s'évapore. A force de vouloir saisir la vie, la réalité, la nature, d'enquêter sur les secrets de la physique et de la chimie, de recourir aux plus subtils procédés de laboratoire, que reste-t-il de l'ordre, du rythme et de la signification? Le symbolisme se propose de restituer à l'art ses assises éternelles et, par la largeur simple de la ligne, par l'intensité calme du ton, par la sévère économie du modelé, de donner à la peinture toute sa puissance de décor et toute sa puissance poétique. A son tour, il se penche sur les estampes japonaises, comme Whistler, Manet, et les impressionnistes; il analyse l'Egypte, Byzance, comme les maîtres de Beuron, et les quattrocentistes, comme les préraphaélites anglais. Son esthétique de la représentation opposée à l'esthétique de la reproduction vaut, non

seulement pour lui, mais pour les grands romantiques et pour les maîtres de 1863. Ainsi les rapports s'établissent et se nouent à travers les divergences mêmes des doctrines. Mais cette tentative pour donner de l'équilibre à un monde volatilisé n'est pas complète. Elle utilise deux dimensions de l'espace seulement, elle fait « image chinoise ». L'exemple de Cézanne, le cubisme et, de nouveau, l'étude de David, d'Ingres et de Manet se combinent pour essayer de restituer sa solidité, sa dignité, sa tonique à la peinture française. Le passé immédiat et le lointain passé se retrouvent et s'associent dans des œuvres impatientes d'aboutir et qui restent au seuil, peut-être d'une grande époque...

Voilà les grandes directions. Leur trait commun, c'est la passion de la liberté. Elles fomentent les sécessions. Même lorsqu'elles s'inspirent du passé, même lorsqu'elles allèguent la tradition, leur premier besoin est d'inventer, d'être d'accord avec l'éternelle nouveauté de la vie. Elles parcourent l'Europe, où l'impressionnisme, l'idéalisme symboliste, l'influence de Gauguin et de Cézanne s'exercent en profondeur, mais non pas partout de la même manière, et avec d'inégales richesses d'apports nationaux. L'impressionnisme agit peu sur l'Angleterre et, dans la mesure où il agit, il se raffine en valeurs, non en couleurs, il est harmoniste paisible et raffiné, il est whistlérien. La Belgique lui est plus largement ouverte, il aère, il allège le paysage, la décoration même, le portrait, il donne la qualité souple et rayonnante à l'héroïque réalisme des Flandres : mais répond-il aux exigences du génie national, est-il d'accord avec les traditions anciennes, puissantes et reconnaissables à travers tout le XIXe siècle, de Navez à de Groux et à Stevens ? L'Allemagne y gagne en audace et en fraîcheur de peinture avec Liebermann. En Scandinavie, Manet a éveillé Josephson et les révoltés de 1885. En Italie, de Nittis a été associé aux inquiétudes, aux recherches, aux finesses des débuts du plein air, et Segantini propage encore, dans la solitude tendre et sauvage des monts, le parcours tapissé, les ponctuations, les cailloutis de tons de la technique impressionniste. Enfin l'exemple de Manet n'a-t-il pas aidé l'Espagne à se retrouver elle-même, à s'arracher au fortunysme, et les *Cousines* de Zuloaga ne sont-elles pas les petites-nièces, violentes, arides, de Lola de Valence?

A côté des agitations et des recherches, dans le sens du plein air et de l'impressionnisme, partout en Europe, comme en France, un éclectisme à concessions, et aussi quelques-uns de ces virtuoses qui font de tout leur butin et qui se délectent de beaux airs, Boldini, mêlant sa trépidation

italienne à son modernisme international, Sargent, hispanisant d'Amérique, et d'autres Velasquez de sleeping. En même temps la tension de la culture, le charme de rêveries savantes, de précieux adultères d'époque, la spirituelle élégance des mœurs unissent en France, en Angleterre, en Russie, en Amérique, des dilettantes qui ne caressent rien que d'exquis, des évocateurs subtils, des amateurs de toute rareté de la pensée et de l'objet, qui sont du même coup les plus lyriques et les plus renchéris des humoristes, aristocratie du goût plus que de la peinture encore, et qui va de Conder et de Beardsley à Somov.

La réaction idéaliste contre l'impressionnisme, qui reste malgré tout en France si fort redevable à l'impressionnisme même et qui n'empêcha pas quelques-uns de ses adeptes d'y revenir, est plus massive et plus compacte ailleurs. En France, elle donne les charmants symbolistes et le grand Gauguin. Elle transporte aux mers océaniennes la noble rêverie d'humanité de Puvis. Dans l'Europe centrale, elle grève d'une lourdeur sans charme la suite de Böcklin. Tous les pays qui croient d'instinct au primat de l'idée sur la peinture s'y adonnèrent, avec une force qui n'est pas dépourvue d'éloquence, de l'école religieuse de Beuron, continuatrice d'Overbeck, mais avec plus de largeur, au Suisse Hodler. Il est plus curieux de voir touchée de la même fièvre la Hollande d'Israëls et de Jongkind et naître, dans le crépuscule de l'école de La Haye le stylisme archaïsant de l'école d'Amsterdam, de Toorop, de Derkinderen, que la critique allemande, d'enthousiasme, baptisa renaissance du giottisme, — tandis que le vrai peintre, Van Gogh, venait cueillir chez nous, en Arles et ailleurs, d'étonnants bouquets de flammes jaunes. Un excès d'intellectualisme déborde de la vieillesse raffinée de ce grand peuple, passant naguère de l'estampe japonaise aux préraphaélites anglais, aujourd'hui du douanier Rousseau aux expressionnistes allemands.

Enfin l'influence de Cézanne, les recherches des cubistes et des indépendants français se répand au loin, et jusque dans cet Archipel de la Perfection qui, au milieu du dernier siècle, nous fit connaître, par l'estampe, un merveilleux abrégé de sa sensibilité, de sa philosophie, de son art, que l'on retrouve mêlé à toutes les inquiétudes actives de la peinture contemporaine, jusqu'au jour où elle connut une Asie moins nerveuse, plus massive et plus sensuelle, avec l'Inde, la Chine et la Perse. A ces tressaillements de l'art qui se fait, qui cherche son volume, son relief, son style, sa poésie, l'Italie donne cette amusante négation, les futuristes, et cette promesse, Modigliani, l'Espagne donne Picasso. La Russie des

Soviets agrandit aux proportions et aux besoins de la propagande révolutionnaire l'expressionnisme et le cubisme. Les peuples restaurés dans leur nationalité se plongent moins dans l'assidue rêverie de leurs origines qu'ils ne viennent demander aux anciennes écoles et, entre toutes, à la France, la révélation de la peinture de demain. Ils apportent avec eux l'impatience de savoir, le goût des formules et l'agressive vivacité de leurs dons. Comme aux jours où régnait sur les écoles l'autorité de l'idéalisme davidien, un art européen post-impressionniste est sans doute en train de naître.

Telle est, si l'on envisage les courants et les disciplines, la perspective cavalière de l'histoire de la peinture depuis deux générations. Mais à travers ces mouvements communs, il doit être tenu compte des réactions nationales, qui sont encore très fortes et qui, avec la permanence anglaise, dont les nuances et les parcours obéissent à un rythme propre, assurent au moins deux renaissances, d'une verdeur particulière : celle des écoles méditerranéennes, celle des écoles scandinaves. Après son long sommeil, l'Italie, sortie du travail de son unité, enfante des peintres, et ces peintres, s'ils ne ressuscitent pas Tintoret ou Caravage, sont du moins très italiens ; l'Espagne, après la secousse de 1898, voit refleurir sa culture et, en même temps qu'elle donne la plus abondante et la plus belle moisson de romanciers, de poètes, d'essayistes, se retrouve l'Espagne des maîtres, avec de beaux successeurs de Vierge et de Goya ; une autre nation latine, la Roumanie, si longtemps et si profondément fidèle à la culture occidentale, mêle dans l'art de ses peintres, aux rives danubiennes et sur les bords de la Mer Noire, l'instinct profond de la peinture et l'élégance d'une fine race aux rêveries de l'Orient. Dans le nord, l'influence française fait succéder à l'influence de l'Allemagne, depuis cinquante ans, non un art de copies ou de redites, mais l'éveil des personnalités nationales ; elle intervient dans l'histoire des écoles, non pour s'assurer des territoires et des disciples, mais pour les amener à la libre conscience d'elles-mêmes. Noble épanouissement des plus beaux dons, renaissance qui enrichit toute l'Europe, d'abord stimulée par nos maîtres du plein air, puis par Cézanne et Gauguin.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉCOLE ANGLAISE

Les préraphaélites s'éteignent à la fin du XIXe siècle ou au commencement du XXe : Madox Brown, leur ami, en 1893, Burne-Jones en 1898, Holman Hunt en 1910. Leurs contemporains, Lord Leighton, célèbre par son classicisme élégamment lyrique, par sa fine froideur de *poeta laureatus*, enfin Frédérick Watts meurent, l'un en 1896, l'autre en 1904. Le préraphaélisme répondait trop bien à certaines aspirations permanentes du génie anglais pour disparaître d'un seul coup. Il y aura longtemps encore des Florentines de Londres ou de Manchester, des demoiselles érudites qui peindront à leur tour des *Beata Beatrix* ou des Vivianes. Et d'autre part il arrive que l'on en voie appliquer l'étonnante minutie et l'objectivité technique à des épisodes de modernité dont l'humour même n'est pas exclu (par exemple chez Eric Kennington). Mais deux forces surtout agissent sur la peinture anglaise des quarante dernières années, l'influence de Whistler, jointe à celle des maîtres de 1863, de Legros en particulier, et aux amitiés continentales, et la tradition, — cette solide et savoureuse tradition picturale qui, même à travers l'imagerie de sentiment, mais surtout dans l'art du paysage et dans l'art du portrait, n'a cessé de vivre et d'agir avec continuité. C'est là, c'est au visage, si l'on peut dire, qu'il faut regarder l'école. Elle est toujours prête à donner de vrais peintres, non pas très riches en dessous de psychologie, non pas très sensibles, mais énergiques, délectables et vivants, et dont les œuvres ont une tenue, une dignité et même un charme qui se sentent des grandeurs du passé. Et l'on se rend compte, du même coup, de la particularité de l'Ile, du caractère homogène et résistant de sa vie, qui se suffit, qui répugne aux influences du dehors et qui, lorsqu'elle les accepte, les anglicise avec puissance. Si le génie de Whistler

a pu s'infiltrer en elle et y propager, en délicates ondes, l'intime de son raffinement, c'est que Whistler est anglo-saxon. Nombreux sont les Français de choix qui ont vécu à Londres ou qui y ont noué de solides amitiés anglaises. Ils ont agi, mais ils ont été fortement colorés. Legros resta intact dans sa probité sévère, mais certains de ses portraits gravés n'ont-ils pas la tension, la « note d'âme », la gravité anglaises? James Tissot fut dévié pour toujours, jusqu'à recommencer l'aventure biblique d'Holman Hunt. Et le plus intelligent, le plus sensible des interprètes de l'art anglais contemporain, de Watts à Conder, Jacques Blanche, n'est-il pas redevable à l'Angleterre de nuances auxquelles le conduisaient ses affinités? A ses amitiés de jeunesse il a donné, mais d'elles il a reçu. Ce Français raffiné est peut-être, au moins par un aspect de son œuvre, le peintre anglais du continent. Les éditeurs de Londres commandaient des planches aux maîtres de l'eau-forte moderne en France, à Chauvel, à Focillon, à Muller, mais d'après quels tableaux? Si l'on met à part la vogue de Meissonier et du style Empire, c'étaient des œuvres de David Murray, de Napier Henry, de Dendy Sadler, de Leader, de Farquharson, — tout un mélange où le médiocre abonde, mais d'accent formellement, exclusivement insulaire. Les artistes étrangers naturalisés anglais, — Alma Tadéma, né en Hollande, le dessinateur Edmond Dulac, né à Toulouse, Walter Sickert, né à Munich d'un père danois, Philippe Laszlo, né à Budapest, — perdent peu à peu le ton de leurs origines pour prendre celui des préférences britanniques.

Les groupes et les tendances. — Toutefois elle n'est pas une, cette irréductible Angleterre. Elle est elle-même, elle est Londres, ce puissant foyer, et elle est aussi l'Écosse et l'Irlande. L'Écosse, avec son passé de peintres, avec le souvenir de Raeburn, exprime une force originale en même temps qu'une activité considérable. Elle s'associe étroitement au génie anglais, mais sans perdre sa couleur propre, — cette énergie mélancolique, cette profondeur de sentiment qui sont peut-être la grâce de la virilité. Il arrive que la qualité de la rêverie écossaise soit gâtée par l'esprit de sujet, qu'elle s'émousse et qu'elle s'atténue dans l'anecdote aimable et touchante, mais la substance picturale n'en est pas forcément affectée. L'école avait eu au milieu du siècle le privilège d'un enseignement habile et fécond, avec Robert Scott Lauder. Il eut pour élèves John Pottie et Sir William Quiller Orchardson (1835-1910). Orchardson, savant peintre, est le metteur en scène trop adroit de toute une imagerie

d'émotions devenue populaire. Son compatriote Lorimer, d'Edimbourg comme lui, évoque avec plus de discrétion et de recueillement la vie nuancée des intérieurs, les festivités enfantines et les échos légers des

W. Orpen. — Le Café Royal, à Londres. (Musée du Jeu de Paume.)

anniversaires (*Le Benedicite*, Jeu de Paume). Les recherches et les nouveautés viennent de Glasgow et de son école. De son école et de son musée, doit-on dire, car cette belle collection, riche non seulement en œuvres romantiques du continent, mais en tableaux plus modernes, sans cesse accrus et choisis avec discernement, exerça sans nul doute une influence sur les maîtres locaux et peut-être sur l'art anglais tout entier. Glasgow avait eu, au milieu du siècle, un intéressant « réaliste », avec

John Milne Donald (mort en 1866). William Mac Taggart fit connaître à l'école les recherches et les curiosités de la génération suivante. Ce fut un des moments et un des milieux où l'on comprit, où l'on aima Whistler. Le préraphaélisme avait peu de prise sur ces vrais peintres. C'étaient Sir James Guthrie, Sir John Lavery, venu d'Irlande, et tout un groupe où l'on distingue Alexander Roche, George Henry, D.-Y. Cameron. Quant à la vieille terre celtique, l'île des moines calligraphes, la patrie de ces merveilleux manuscrits où le génie de l'Orient se combine avec le plus singulier délire logique et la fantaisie des labyrinthes linéaires, elle était, elle aussi, attentive aux nouveautés de l'art moderne, et, moins patinée peut-être de tradition séculaire, elle y accédait, elle se les assimilait avec l'extrême acuité de son génie et l'impatience de sa sensibilité. C'est du moins ce que suggère le talent de William Orpen, et l'on y pense encore devant certains paysages, rèches, violents et tristes, de Paul Henry.

Voilà la géographie des milieux. Et voici quelques groupes formés, non par la communauté ethnique, mais par les affinités du talent. Les uns se sont cherché, loin des grandes villes, un asile et un domaine, et, en présence d'un bel horizon ou dans la familiarité d'une vie simple, non seulement des sujets ou des motifs, mais des exemples. C'est là un trait frappant de l'histoire de la peinture dans toute l'Europe à la fin du XIXe siècle ; il est comme la suite naturelle de la retraite de Millet à Barbizon. C'est le cas de ce que l'on a appelé l'école de Newlyn, fondée sur la côte de Cornouailles, dans la solitude et dans la paix, par Stanhope Forbes et par sa femme. D'autres, en pleine mêlée, groupaient les forces jeunes contre l'éclectisme de la Royal Academy et contre les leçons de cet habile naturaliste anecdotique, Hubert Herkomer, d'origine bavaroise et fortement anglicisé comme tant d'autres. Tel était le *New English Art Club*, qui réunissait des hommes comme W.-J. Laidlay, T. Stirling Lee, P. Wilson Steer, S.-J. Solomon, enfin William Orpen et Augustus John. La plupart d'entre eux avaient travaillé sur le continent et entretenaient des amitiés françaises. L'école de Glasgow et le *New English Art Club* sont les puissances de renouvellement et les intermédiaires des sympathies étrangères. Mais la tradition anglaise demeure, elle est très forte, elle s'impose même en plus d'un cas aux novateurs, et c'est elle qu'il nous faut étudier d'abord.

Le portrait. Tradition et nouveauté. — Elle est entière et manifeste,

principalement dans l'art du portrait. L'Angleterre s'y dresse de toute sa hauteur, avec son atmosphère physique et morale, sa respectabilité, son ordre hiérarchique, ses dignitaires, ses originaux, ses « beautés ». Des peintres de second ordre s'y retrouvent des maîtres. On les dirait portés par une force ou par un charme séculaire. Ainsi Frank Holl (1845-1888), d'abord sombre et médiocre anecdotier des tristesses du peuple et des drames de la mer, insère ses insignifiantes noirceurs entre Israels et Herkomer. En 1878, il donne le *Portrait du graveur Cousins*, et c'est une œuvre, par la tenue, l'accent nerveux, la sévérité expressive : rarement on peignit plus belles et plus vaillantes mains d'artiste, des mains physionomiques comme un visage, et poétiques aussi. Orchardson arrange avec un agrément d'illustrateur des scènes qui combinent mondanité et sensibilité : face à face avec un être humain, il se retrouve, il se possède, le voici capable de saisir la haute signification d'une existence ; le *Portrait de Sir Walter Gilbey*, par exemple, appartient à l'antique lignée seigneuriale de ces grandes images de l'homme où vit toute une race. Par la puissance du beau dessin et par l'éclat du ton, James Guthrie est lui aussi, mais avec un sentiment plus moderne, un gentilhomme de son art. On trouve des notes énergiques ou sédui-

W. Rothenstein. — Portrait de Ch. Conder.
(Musée du Jeu de Paume.)

santes, avec la parenté ou l'identité de l'accent, chez Lockart, chez Ouless, chez Glazebrook. Les solides portraits de l'ère victorienne nous éloignent des grâces de Lawrence et de ce délicieux maniérisme romantique qui, même sur le visage du vieillard, respecte avec coquetterie le souvenir du dandy.

La fin du siècle nous ramène à la qualité de l'élégance, à la poésie du sentiment féminin. Les fonds de charbon de terre sur lesquels Frank Holl enlève la pâleur des visages font place, une fois encore, à des paysages de jardins ou bien, dans des intérieurs à la fois clairs et feutrés, à des accords de tons neutres. Charles Shannon, peintre de nus d'une élégance fondante et d'une agréable couleur d'image, où passe comme un souvenir de Watts, conçoit ses portraits comme des « harmonies ». Mais est-ce vraiment un portrait que la *Dame à la plume* (Venise, Galerie d'Art moderne), belle tache et belle spire décorative, subtil arrangement whistlérien en blanc et noir ? Nous retrouverons le même écart de palette chez Nicholson, assez froidement versicolore dans quelques-unes de ses natures mortes anciennes, composées avec goût, mais sobre jusqu'à l'exquis d'une économie subtile, toute en gris, en blancs, en jaunes à peine rosés, dans son petit *Portrait d'enfant* de Venise, par exemple, léger de matière, sur une toile frottée plutôt que couverte... Cette gamme est celle de Miss How, qui peint plus gras, dans une sorte de brume onctueuse, où la touche évoque des correspondances tonales inanalysables, suggère à peine des volumes concrets, mais réveille brusquement ce délicat crépuscule par un agrément vif, un ruban d'une sonorité acide et charmante. C'est la troisième époque du portrait anglais au XIXe siècle. On dirait qu'il se recule dans de lumineuses ombres, qu'il se confine à des tons de lavis, de liège, de bois clair et de soie grège.

Whistler est assurément pour beaucoup dans cette transformation. Il a assoupli l'instinct et la manière, affiné le sens optique, approfondi la poésie intime, donné la note mystérieuse. D'autres peintres étaient séduits par des prestiges différents. Charles Wellington Furse, mort à trente-sept ans (1904), avait une vivacité aristocratique et sportive, le don de voir les formes solides et mouvantes, baignées d'air vif. Les juges, les évêques de Guthrie, assis dans leur dignité curule, et les harmonieuses filles de la rêverie whistlérienne font place à une belle jeunesse agréablement vêtue, élégamment vide. Egalement éloigné de Whistler, des préraphaélites et des portraitistes victoriens, Furse avoisine plutôt John Sargent, qui donna des nerfs, du fringant à tant de jolies chairs

John Lavery. — Printemps. (Musée du Jeu de Paume.)

brillantes et sans âme. Mais elles traduisent aussi une sensibilité bien anglaise, ces passantes, ces amazones et ces chasseresses, qui ne posent jamais, ou tout juste qui se meuvent dans le plein air des parcs et des terrains de golf. La beauté du métier est parfois un peu évidente, un peu lourde, et les accords sont d'une qualité assez conventionnellement agréable : mais une œuvre comme le *Retour de la promenade* (Tate Gallery) a quelque chose de plus que le ton de la virtuosité, elle respire le bonheur. A peine artificielle et arrangée, elle montre cette ampleur facile, cette science aisée, enfin ces sonorités pleines qui évoquent les maîtres, mais par les dehors. Elle manque surtout de calme et de sacrifices dans la verve des fonds. L'art de John Lavery, de Glyn Philpot, d'Orpen, et surtout d'Augustus John est d'une note plus rare.

Et d'abord, très anglais, anglais par le sentiment du type, par la disposition élégante, par la manière de prendre la forme, par le dessin du menton comme par la cassure de l'étoffe, Lavery donne aussi l'exacte mesure de ce que son école et son pays pouvaient accepter de la leçon de Manet transposée par Whistler dans l'atmosphère du calme et du recueillement. Elle est vaguement sensible encore à travers ce silence anglais par une certaine économie du faire, par les modelés amples, sans ondulations chantantes, construits avec une largeur solide, et aussi par certaines acuités du détail ou de l'accessoire qui ont une forte signification picturale, — enfin par cette sorte de recul que donne à des figures très présentes la poésie de l'ambiance. Mot fâcheux, et que je voudrais éviter, mais en est-il d'autres pour exprimer l'harmonie intime de l'être vivant et de son milieu, la poésie de l'enveloppe atmosphérique et la moiteur des ombres? Le *Portrait du peintre et de sa fille*, au Jeu de Paume, par la tension du dessin, par une recherche de tons frais touchés franchement sur des noirceurs assez opaques nous donne d'abord un sentiment contraire : c'est trop écrit, trop carré, trop catégorique, — mais non pas l'aimable figure de jeune femme intitulée *Printemps*, composée avec un gracieux sentiment décoratif, dans une gamme de gris et de blancs, — d'ailleurs encore « image », car il lui manque l'élément impondérable, la rareté, le mystère des grandes œuvres. Sa jolie moue angélique, sa longue boucle roulée qui descend le long de son cou, sa traîne qui s'éploie comme une aile, tout, dans cette figure, est agréablement cherché et voulu, mais nous souhaiterions plus, je ne sais quelle fierté de caprice, je ne sais quelle énigmatique lueur. On croit les trouver dans le beau portrait de *Miss Mary Morgan*, dans cette « harmonie » vive

et subtile, *Mary in green*, — mais avec une nuance de froideur. Ce peintre loyal et raffiné n'a jamais été tourmenté par le démon de la perversité, et ses utiles inquiétudes ne l'arrachent pas à la sérénité des régions moyennes.

William Orpen est à la fois un peintre de tradition et un moderniste. D'origine irlandaise, formé à Slade School, il eut peut-être des débuts plus mordants que sa maturité. Comme plusieurs des novateurs

Hughes Stanton. — Le Barrow Down. (Musée du Jeu de Paume.)

d'hier, il est devenu peu à peu peintre officiel, habile et ardent portraitiste, d'une notoriété internationale, à la Sargent, et parfois, comme ce maître, d'une richesse et d'une fermeté assez factices. Ses commencements le montrent sensible à l'art de Manet. Il a la perspicacité physionomique, la divination du trait qui désigne un individu, de l'habitude et du pli de sa vêture, et cela presque jusqu'à la charge, avec des notes d'humour assez acide. Il a su dégager l'intérêt poétique et momentané d'un milieu vivant, — la buée qui emplit impondérablement le public-house, les feux pâles que répercutent avec douceur l'or des pilastres et le tain des glaces, contre lesquelles pendent, comme des dépouilles de victimes, les manteaux noirs coiffés de hauts chapeaux. Et puis il a été repris par son

Irlande, qu'il a dans le sang, il a peint avec une vivace énergie des types et des scènes de terroir. Enfin il a commémoré la guerre et les actes solennels de la paix, auxquels il mêle, par une fiction touchante, picturalement discutable, les âmes des héros morts qui l'ont préparée (*Les morts inconnus dans la Galerie des Glaces, à Versailles*, 1923). Il a toujours la bravoure picturale, la facture large, la composition autoritaire, une gamme qui, des tons frais d'une chair colorée, passe sans peine à des harmonies puissantes, équilibrées sur des roux, des gris, des blancs et des noirs.

Les amitiés françaises. — J'ai indiqué la mesure et la limite des influences étrangères. Celle de la France présente un intérêt particulier, à Londres, depuis 1876, par l'enseignement de Legros à Slade School, par l'autorité de son génie puritain, par la qualité grave et dépouillée de son lyrisme; à Glasgow, par l'exposition de 1886, par des ensembles d'œuvres d'art comme la collection Hamilton Bruce, riche en peintures de Monticelli; enfin d'une manière plus générale, par les études de jeunes Anglais dans les ateliers parisiens. Guthrie avait été l'élève de Bastien-Lepage. D'autres affinités engageaient d'autres sympathies. Un esprit charmant, Georges Moore, avait connu, aimé, senti, avec des dons de poète et la divination des attachements sincères, le Paris des années 1870-1880, le Paris de Degas, de Meilhac, de Manet et de Mallarmé, et ce Dieppe anglo-français, cette ville, non pas neutre, mais double et une à la fois, qui, chaque année, aux mois d'été, vit un peu plus tard refleurir des amitiés charmantes. De cette sympathie et de cette intelligence nous avons le durable témoignage dans les *Souvenirs de ma vie morte*, tout imprégnés de mélancolie whistlérienne et de parisianité anglaise.

En 1894, à Earls Court, puis, l'année suivante, à l'Aquarium, les esthètes de Londres apprenaient à connaître le talent singulier de deux peintres d'affiches, les frères Beggarstaff, deux artistes unis par la communauté des vues, de l'inspiration et des recherches, qui dissimulaient une double personnalité, fraternelle seulement d'humeur et de préférences, sous un pseudonyme à la Dickens, — James Pryde, paysagiste, et Nicholson, le graveur de l'*Almanach des douze sports* et de l'*Alphabet*. Évadés des disciplines d'Herkomer, ils avaient été élèves de cette Académie Julian qui vit passer à Paris tant d'étrangers, les uns asservis aux méthodes du naturalisme éclectique, les autres mêlés aux inquié-

tudes de la jeune peinture française. La même année, en avril, paraît le premier numéro du *Yellow Book*. Je vois bien que le frontispice est une étude de Sir Frédérick Leighton, P. R. A., mais, sur les quatorze autres planches, quatre sont de cet étrange Aubrey Beardsley, et, non loin de séduisantes et pénétrantes études de Walter Sickert, il y a une belle eau-forte de Pennell, la *Vue du Puy-en-Velay*. Pennell, c'est la

Paul Henry. — Paysage d'Irlande. (Musée du Jeu de Paume.)

leçon, — un peu appuyée, — de Whistler, que le spectacle des grandes villes d'Amérique va bientôt requérir. Beardsley, c'est un charmant malade très détraqué, aiguisé en précieux comique, avec des saccades de laideur et de monstruosité, cherchées dans leur style comme avec la pointe de pinceau et les linéatures ténues des maîtres japonais, leurs à-plat de noirs violemment décoratifs. Il y a en Beardsley un esthète exténué, un esthète qui exerce sur ses propres travers et sur ceux de ses contemporains une sorte de self-ironie, un humour à l'égard de lui-même tout à fait caractéristique de la génération de 1890, et très anglais. Cette élégance très équivoque, et même cet exquis dans

l'équivoque, ce faire de dessin persan, ces caprices trop concertés, trop littéraires, cette féerie vénitienne pleine de nains atroces, cette perfidie dans la sensualité, comme c'est loin de la franchise et du mordant de vérité de notre Lautrec ! Dans des portraits nocturnes, dans des études de music-hall où dansent et minaudent des girls, et dont le parterre est hérissé de chapeaux à la Degas, Walter Sickert est un whistlérien de la tache et de la lueur. Charles Conder appartient à la même génération et, comme elle, il fut éloigné par Whistler, par la France du XVIIIe siècle, des formes fausses ou durcies de la peinture, des antiques agréments déployés par la Royal Academy aux murs de Burlington House. Son facile génie, sa sensibilité rêveuse, son aérienne fantaisie de décorateur qui effleure à peine la matière, qui y laisse quelques impondérables touches, comme des notes musicales, font penser à la fois à nos romantiques et au songe de Watteau.

Ces maîtres eurent le mérite d'aérer et de détendre la culture de leur pays, de réagir en poètes de la fantaisie et de la sensibilité contre la haute tension esthétique : leur influence est peut-être plus nette dans les annales du goût que dans l'histoire de la peinture. Mais sans eux, elle est incomplète, elle est inexacte : dans cet affinement du génie anglo-saxon à la fin du XIXe siècle, ils interviennent comme des amateurs de raretés charmantes et des propagateurs de nouveauté.

Intimisme et paysage. — Mais comment l'Angleterre renoncerait-elle à sa sentimentalité anecdotique, à cette tradition d'humour atténué qui se mêle depuis si longtemps aux habitudes sociales, à la vie de manoir? Elle tente d'en renouveler l'expression, par l'émotion fine, par la qualité subtile et familière, par de jolies notes, avec Lorimer. William Rothenstein, artiste de race, élève de Slade School comme tant d'autres, Byam Shaw, Mortimer Mempes lui donnent, avec plus de modernité, un accent plus profond et plus vrai. La rêverie est plus mystérieuse chez certains intimistes lyriques. Pour Robert Anning Bell, le vrai sujet, c'est un rythme, une harmonie et, dans le sens le plus élevé du mot, une séduisante énigme. A la tendre arabesque de la composition correspond la qualité de l'enveloppe. Le magicien Whistler a passé dans cette chambre où deux femmes interrogent confidentiellement l'avenir (*La bonne aventure*, Jeu de Paume ... Et le paysage abonde, ce paysage anglais moderne qui déconcerte si fort à la Tate Gallery, longtemps prisonnier d'une formule sèche et petite, non seulement avec les préraphaélites, mais avec

Leader, G.-D. Leslie et leur groupe, — d'un style plus haut, d'une plus belle et plus savante poésie de lumière, dans un cadre élégamment traditionnel, avec Adrian Stokes, J.-W. North, Alfred East, Charles Eastlake. La leçon de Constable et des maîtres de Norwich maintient les belles terres grasses, les verdures mouillées, les nobles distributions des masses sous les ciels océaniques. Sans doute il est difficile de rattacher à Constable James Clark Hook, qui reçut de lui ses premières leçons et qui devint le chef d'une ample école de marinistes fort inégaux, Henry Moore, Napier Henry, par exemple ; mais l'influence est plus nette sur Mark Fisher, peintre de la Stour. Cecil Gordon Lawson (1851-1882) n'a pas eu le temps de donner tout ce qu'on attendait de son noble talent. Herbert Hughes Stanton évoque l'ample et mélancolique vision, les terrains onduleux, les ciels mouvants de Norwich. Dans la peinture de larges sites, à la fois composés et vrais, D. Y. Cameron, élève de Legros, rejoint à travers les modernes l'inspiration de maîtres plus anciens, par la mélancolie du sentiment, par la simplicité d'une facture paisible alliée à la richesse du ton. La pratique de l'aquarelle conserve au paysage la qualité de l'espace et de la lumière. La transposition à l'eau-forte lui communique plus de souplesse, et même du mordant et de la vivacité. L'eau-forte originale, celle de Legros, celle de Seymour Haden et de leurs élèves, plus encore que celle d'Herkomer, maintient la solidité de l'armature et nuance la délicatesse des valeurs... D'autres artistes encore échappent à la tonalité ancienne : le grand animalier Swan, non seulement sculpteur, mais peintre, avec ses solitudes hantées de bêtes furtives, ses ours à la nage, dans un paysage arctique; J.-W. Morrice, avec ses neiges canadiennes, vives, craquantes, colorées de traîneaux, avec ses neiges de Paris, veloutées de brumes, harmonies en gris, fauve et rose, où l'air prend les formes dans sa fluide unité, avec une tendresse mouillée.

Mais au loin, dans les espaces larges de l'Empire, sur les champs de bataille de l'Afrique du Sud, autour des mines de diamants, dans l'ombre des silos, dans la formidable mêlée des entrepôts et des ports, trouvons-nous un peintre de la taille de Kipling, ou du moins quelque aspect de son trépidant génie? Les hommes qui possèdent les caves d'Ajanta et leurs fresques, fleurs de l'ombre, fabuleuses annales, ont-ils rêvé devant ces étonnants vestiges, et leur rêverie a-t-elle coloré ou renouvelé en quelque point l'art anglais? Kipling a lui-même par deux fois imaginé son peintre : dans l'après-midi torride d'un cabotage chilien, entre le

soleil et la solitude, il le montre peignant en deux tons seulement, un brun, un vert, des gigantomachies monstrueuses, de délirantes théogonies, sur la muraille en ruines du steamer. Ailleurs, l'artiste écoute, à plat-ventre dans le sable, au bord de la Manche, la nuit, la respiration des longs-courriers en partance, propagée par les flots, et l'ivresse de la nostalgie le pénètre et le possède jusqu'au plus profond de son âme nomade. Et puis, devenu aveugle, après une vie d'action, de couleur, de voyages et de regrets, il part se faire tuer par les mahdistes, là-bas, en Égypte, dans le désert étincelant où il fut jeune et qu'il croit revoir.

Les Dominions donnent des peintres. La Nouvelle-Zélande a Oswald Birley, l'Australie Rupert Bunny, le Canada William Blair-Bruce et J.-W. Morrice, — et bien d'autres noms. Aucun d'eux n'évoque la poésie des choses lointaines, des grandes luttes de l'homme, des sites inconnus. Rupert Bunny est un païen d'outre-mer. Mais est-ce en Australie qu'il vit ou qu'il rêva ses grandes figures fondantes, alanguies par la sieste et par l'étuve, accablées par la paresse, par une félicité vide, par un ardent climat, et laissant glisser de leurs épaules les peignoirs multicolores, tandis que des négresses présentent des miroirs à leur beauté nue?

Brangwyn. — Frank Brangwyn n'est pas un poète de l'Empire, il n'est pas requis par cette vie multiple, par des songes de paquebot, mais son art visionnaire concentre et répercute un puissant soleil. Il a le sentiment fort et lyrique des horizons lointains, où il fait revivre les grandeurs du passé. Une part de ses rêves va à la terre italienne, qu'il voit hérissée de ruines à la Piranèse et parcourue de vastes draperies d'ombres, ou bien il dresse, non loin de leurs vaisseaux hautement mâtés, la silhouette des vieux navigateurs, ces féodaux de la mer, escortés de leurs prises. Dans le Hall de la Corporation des Tanneurs, à Londres, tout retentit du départ de Lancastre pour les Indes Orientales. Et il lui arrive aussi de contempler la muraille de boue séchée, abri du barbare, la végétation des terres chaudes, les paysages d'exil. Même dans ses rêveries turques, son exotisme a une ardeur corsaire. Dans cet univers où voisinent les boucaniers, les rois mages et les marchands d'esclaves, l'imagination anglaise s'enrichit d'un butin de pirate, tout y déborde, tout y foisonne, comme après le sac d'une ville, — les visages sertis de clarté, les couffins regorgeant de dures cueillettes, la jarre aux flancs rugueux, la main qui agrippe, la voile qui s'enfle, et jusqu'au réseau des agrès, bien tendus sur les châteaux de poupe. Cela sent la saumure et la mer, le cuir, la peau chaude

et la pourriture de fruit. Cet Anglais né à Bruges a puissamment humé Jordaens. Enfin la guerre élargit en Brangwyn la notion et l'amitié de l'homme, donne un hallucinant relief aux foules agglutinées par les désastres, à l'embarquement des unités de combat dans le jour trouble des ports, aux villes incendiées, soudain séculaires. Visionnaire et

Cliche Musee de Lyon.

J.-W. Morrice. — Le traineau. (Musée de Lyon.)

rêveur, la réalité s'impose à Brangwyn avec une autorité hallucinatoire, avec cette puissance concrète qui ne s'enveloppe pas d'écharpes molles, de fumées mourantes, mais qui tient à la terrible lucidité de la fièvre. Coloriste, décorateur, même en blanc et noir, il a l'énergique armature du trait fort, et même catégorique, mais il voit par la couleur, par la tache, par de beaux ruissellements d'ombres. Dans ses tableaux, dans ses aquarelles, il n'enveloppe pas, il construit, avec une extrême fermeté de plans, il modèle un visage comme une poterie barbare, il le mosaïque de quelques tons simples et pleins. Il amène vigoureusement sous nos yeux

des formes intrépides, appuyées d'un cerne. Nous sommes à l'opposé de Whistler. Peut-être est-ce cette opposition même qui nous fait parfois regretter chez Brangwyn l'extrême constance de l'athlétisme, le saillant d'une volonté qui ne se détend jamais, et souhaiter dans sa peinture comme dans ses eaux-fortes des minutes de réceptivité heureuse, des minutes sensibles... Mais l'art anglais trouve chez ce visionnaire moderne sa plus intense expression romantique. Et ce n'est pas l'un des faits les moins curieux de son histoire.

Les contemporains. — Comme les écoles continentales, l'école britannique connaît le tumulte des théories et l'impatience de la nouveauté. Mais elle traite et réduit à ses besoins les éléments de l'agitation européenne. En tout cas, l'on voit bien, à considérer les formes vivantes de la peinture, que le chapitre Whistler est terminé et que les jours du *Yellow Book* sont révolus. La guerre y est-elle pour quelque chose? Oui, mais dans la mesure où elle a favorisé les ferments d'internationalité et des contacts nouveaux entre les cultures.

L'impressionnisme en Angleterre n'avait été qu'un bref épisode, assez étranger au climat, aux goûts, aux traditions anciennes et récentes. On peut considérer à la rigueur l'intérêt des peintres de Glasgow pour Monticelli comme un aspect de son histoire : mais ces maîtres retrouvaient plutôt en lui le souvenir des charmes vénitiens et flamands, chers à toute l'école, associés à une vive et onctueuse manière d'évoquer par la richesse du ton la poésie de la forme et la poésie de la lumière, à un brio d'esquisse grasse et mouvante qui ne leur était pas absolument nouveauté. Lucien Pissarro s'était établi en Angleterre en 1893 : il nous est difficile d'apprécier son influence et s'il y fit aimer, outre son talent, les recherches de son père. En tout cas, sans adopter la manière et la technique des amis de Monet, beaucoup de peintres étaient séduits par le plein air. On s'en rend compte dans certaines pages, caressantes et paisibles, de Conder, et même dans de brillantes études de Lavery. La gamme claire et lumineuse de Philip Connard dans ses vues de Dieppe fait penser à un Boudin pâli, savant et sage, et qui sent l'étude. Wilson Steer a souvent le charme d'une transparence un peu trouble, d'une pâte glissante et légère, colorée avec une vivacité heureuse, qui respecte l'enveloppe et le blond de la lumière. D'autres artistes étaient plus directement intéressés par des recherches de facture, par une poétique vibration de la touche : les printemps londoniens, mouillés de lumière filtrée, aigrelette et juste,

de Miss Béatrice Bland en sont la preuve, ainsi que les baigneuses de Mrs Fisher Prout, mêlées aux feuillages d'un été chatoyant, féerique et composite, où la forme est d'ailleurs insérée et soulignée avec subtilité. Ces sympathies et ces études réagissaient, réagissent encore contre l'abus du whistlérisme, la simplification harmonique d'une palette de valeurs, — ce crépuscule gris ou doré qui nous a donné de bien sédui-

Brangwyn. — Le vin. (Collection Audley Harvey.)

santes lueurs et qui est encore d'une qualité si rare dans les paysages d'estuaire d'Henry Bishop.

Il serait intéressant de suivre depuis une dizaine d'années les progrès d'un art qui reflète les inquiétudes de la peinture française contemporaine, mais qui eut pour initiateur un Anglais resté très anglais, et d'une énergique décision de tempérament. Une vision largement synthétique, l'autorité des masses tantôt indiquées d'un trait sur le rèche de la toile, tantôt juxtaposées comme les éléments d'une marqueterie, tantôt enfin mariées les unes aux autres par le fondant du couteau à palette, une gamme à la fois harmonique et chantante, distinguent le grand talent

d'Augustus John. Sur de vastes murailles comme sur des panneaux d'étude, ce bel artiste est sans doute le plus personnel des Anglais contemporains. Tout un groupe de peintres londoniens s'apparente dans une large mesure au cézannisme, Roger Fry, Bernard Adeney, K.-M. Morrison par exemple. Dans les paysages de Gilbert Spencer, la facture de certains feuillages n'évoque-t-elle pas le Douanier ? De même les clairières d'Ethelbert White nous rappellent les futaies méditerranéennes récemment peintes par Derain. L'évolution d'Eric Kennington n'est pas moins remarquable : je l'ai montré combinant l'inspiration naturaliste la plus aiguë avec le faire préraphaélite, — il est passé à des recherches de style qui, sur les rives mêmes des calanques de Portofino, nous font songer à la Sainte-Victoire, à l'Estaque, à Gardanne. George Barne, charmant coloriste, est moins tourmenté d'intentions et plus spontanément voisin des maîtres français, et Duncan Grant enfin n'ignore ni Lautrec ni Picasso.

Je donne ces exemples en les choisissant, non aux extrêmes des groupes d'avant-garde, mais parmi des noms qui ont acquis déjà l'autorité et qui figurent, aux murs des expositions (sinon toujours à Burlington House) à côté des Shannon, des Hughes Stanton, des Orpen et des Lavery. Le contraste est peut-être plus apparent que réel. On se demande s'il n'y a pas là les effets d'une virtuosité appliquée. L'accent anglais se sent dans le parler d'une langue étrangère. Mais cette pénétrabilité de l'école était à noter dans l'histoire internationale de l'art.

CHAPITRE II

LES ÉTATS-UNIS

Deux beaux noms, Whistler, Mary Cassatt, brillent sur les États-Unis, mais ils ne représentent pas tout leur effort d'art, ils ne signifient pas toutes leurs inquiétudes. Ils en sont la gloire nomade. Que vaut ce qui tient au sol ? Une école de peinture originale était-elle, est-elle possible dans ce riche milieu ? La formation de la conscience nationale est toute récente. Elle reste hantée d'Europe, habituée aux longs voyages. Elle se renouvelle incessamment d'apports ethniques hétérogènes. Enfin elle s'exprime par une civilisation industrielle aux proportions immenses, aux arêtes coupantes. Mais elle a donné de nouveaux types d'action et rajeuni l'humanité. Son domaine n'est pas notre nature limitée et partagée d'Europe, mais tout un pan de continent, qui foisonne de richesses solitaires, de paysages inédits. Enfin une société qui a la coquetterie de tous ses outillages entend s'y faire une culture égale à celle du vieux monde.

Le Paysage du Pionnier. — Ce peuple eut d'abord une longue tâche absorbante : s'emparer de son asile. Il lui fallut le parcourir, le défricher, y consacrer le génie et l'activité des générations. Sa poésie, ce fut de frayer la piste, de remonter la vallée, de percer la forêt. Deux forces chevillent ces jeunes États-Unis du début du siècle : la discipline puritaine, l'ardeur de la conquête pacifique. L'une fut l'élément conservateur des groupes, peut-être a-t-elle maintenu le pionnier, emporté par la seconde. Mais elle était recouverte des alluvions d'une existence enivrante. Plus que les théocrates de la Nouvelle-Angleterre, plus que les idéalistes politiques et les gentlemen constitutionnels, les hommes de la marche vers l'ouest nous représentent l'énergie, la nouveauté, la vraie force vitale de l'Amérique moderne. Ces exilés volontaires, travaillant dans un univers

inconnu, lui ont donné sa tonalité, son esprit d'entreprise, son don d'inventer. Ceux-là durent vraiment se débarrasser des vieilleries, et, le fusil sous le bras, chevauchant le long du chariot bâché de toile grise, allèrent librement à la rencontre de l'inédit. Ils erraient à travers de vastes espaces, inépuisables en fatigues et en merveilles, sans cesse révélateurs de nouveautés. Ils furent bien forcés de bâcler un semblant de société civile, mais ils n'avaient assurément pas le temps de fonder un art, et ils n'avaient pas traversé les mers pour composer des poèmes, — mais ils les vivaient. Une extraordinaire richesse de sensations directes se déposait en eux, sur lesquelles rien du passé n'avait prise. J'imagine que beaucoup de poètes et de peintres *possibles* sont tombés dans la prairie, et non pas inutilement, puisqu'ils eurent ces héritiers magnifiques, Walt Whitman, Jack London. L'ardeur noble du jeu, de courir sa chance, l'aptitude à la liberté, le don de vivre avec force et de ne se refuser à rien, ils les ont légués à l'Amérique, et c'est là une majestueuse base pour un grand art.

Les anciens peintres. — A côté de ces forces errantes, il y avait des habitudes sédentaires et, dans les états du sud, une langueur, une prospérité, un charme de nature qui n'étaient pas moins favorables. Mais dans les villes anciennes, on ne voyait qu'un art anglais provincial, que domine de haut le grand portraitiste Gilbert Stuart (mort en 1828), et, en même temps que des tentatives modestes pour peindre la vie d'Amérique et les mœurs populaires (Sidney Mount), de lointains échos d'Europe ou des importations touchantes, les paysages « classiques » du Wilson américain, Thomas Cole, l'esthétique et les procédés de Dusseldorf avec Emmanuel Lentze. On note aussi des efforts vers le style, vers l' « histoire », une sorte de peinture officielle.

Telles étaient les tendances, tels étaient les noms, au moment où Poë inventait avec des mots un art rayonnant de spiritualité, — protestation idéaliste contre l'Amérique, américain pourtant par quelques-unes de ses nuances significatives et belles. Une logique d'une rigueur mathématique, le paroxysme de l'imagination anglaise, parfois le décor et les accessoires du romantisme allemand s'y font jour, mais le génie nous y ouvre les perspectives d'un monde inconnu, plutôt suggéré que peint, avec des nuances, des ondoiements, des échos, toute une texture à la Coleridge. L'étrangeté des aspects de nature que Poë nous laisse entrevoir n'appartient pas au vieux monde, gorgé d'histoire et de redites. Les brises qui circulent

en eux sont d'une autre terre et d'autres cieux. Le Domaine d'Arnheim, malgré son nom germanique, ne pouvait être conçu que dans une solitude vierge, et non dans un musée de copies. Pour évoquer l'infini de la

Mary Cassatt. — Maternité.

rêverie, par des feuillages, par des eaux courantes, par de suaves collines, et cette sorte de recul de l'âme dans des cachettes lumineuses, Turner passait, comme en songe, d'une Venise impossible à quelque baie anglaise et du pèlerinage d'Harold au crépuscule du vaisseau fantôme. Mais Edgar Poë vit naturellement dans l'immense et dans l'étrange. Ses Ligeia, ses Béatrice, ses Morella, ces âmes errantes qui ont rencon

tré un corps périssable et charmant, quelle poésie de romantisme créole! Ce sont les filles de plusieurs races mêlées, alanguies sous un climat étranger. La Métaphysique de l'Ameublement, il est vrai, ne répond guère aux discutables réalités du style « mission », mais, tandis que Poë l'écrivait avec la plus clairvoyante divination, nous en étions encore au simili gothique, reconstitué par de délirants tapissiers orléanistes. Puisque l'Amérique a produit Edgar Poë, ou qu'elle fut tout au moins l'occasion de Poë, on est étonné que, vers le même temps, elle n'ait pas produit un peintre génial, une sorte de Turner des forêts et des cataractes, un Vinci louisianais des belles quarteronnes...

Les faits nouveaux. L'influence européenne. — A ces éléments les générations nouvelles ajoutaient peu à peu l'habitude, le besoin et les prodigalités du luxe, ainsi qu'un goût particulier de la culture. En écrasant les états à esclaves, la guerre de sécession éliminait la vieille aristocratie coloniale, qui représentait encore l'indolente finesse d'un long passé, mais elle lui substituait dans la conduite des affaires et dans l'économie générale de la vie des démocrates avisés, judicieux administrateurs, bons remueurs d'argent, bons constructeurs de villes et de rails, portés par l'inflexible développement de la puissance industrielle. Devenus riches, ces successeurs des grands bûcherons, qui, dans la guerre, avaient été conduits par l'un d'eux, acceptèrent l'art dans la vie privée et dans les institutions de la république, non seulement comme un plaisir coûteux qu'ils pouvaient s'offrir, mais comme l'élégance distinctive de l'humanité supérieure. Ils étaient soutenus par un sentiment d'émulation à l'égard de l'Europe. Ils eurent de belles galeries et, avec une puissante générosité civique, ils enrichirent les musées.

Mais, pour les jeunes gens doués des années soixante, entre la fièvre de l'or et la fin de la guerre, les États-Unis n'étaient pas encore milieu. La première période de développement des grands musées est postérieure (pour le Metropolitan Museum, elle va de 1871 à 1893). Cependant les voyageurs apprenaient à connaître les maîtres français consacrés par l'exposition de 1855, les peintres de l'école de Barbizon et nos grands poètes du paysage. L'Amérique découvrait Millet et chérissait en lui le sentiment biblique, l'austère glorification du travail de l'homme. Le goût anglo-saxon de l'estampe aidant, elle demandait à nos graveurs l'image en blanc et noir des chefs-d'œuvre de ses collections et des nôtres. Rares encore étaient ceux de nos peintres qui franchissaient l'Atlantique : je

cite le Lyonnais Gignoux, le premier maître d'Inness. Mais peu à peu, leurs œuvres passant les mers, ils étaient présents par elles, par l'éclat de leur renommée. Contre un courant si fort, que peut la réaction « américanisante » de la Hudson River School, avec J.-R. Gifford, F. Kensett, James Hamilton?

Walter Gay. — Bleu et Blanc. (Musée du Jeu de Paume.)

Voilà le ton de tout un long chapitre de l'histoire de la peinture aux États-Unis. Il commence avec W. M. Hunt, les deux Fuller et même George Inness (1825-1894), il se continue avec l'étonnante virtuosité de Sargent, élève de Carolus Duran, avec les paysages de Harrison, élève de Gérôme et de Bastien-Lepage, avec des talents très divers, comme ceux de Frank Boggs, de Tanner, de Walter Gay. Voyageurs ou non, sédentaires ou nomades, et parfois pleinement francisés, au point de

s'assimiler, comme Walter Gay, ce qu'il y a de plus fugitif et de plus intime dans notre nostalgie du XVIIIe siècle, ils sont sensibles aux nuances et aux changements de notre goût. Mais ces disciplines et ces sympathies, ces voyages et ces séjours, ce rayonnement d'influences, ces actifs échanges neutralisent-ils tout un art?

On est tenté de le croire, si on se limite à l'étude des virtuoses. N'est-ce pas un trait remarquable, quand on pense à la jeunesse de l'école, que ses personnalités supérieures se soient d'abord exprimées par la virtuosité? Mais, sans tradition et sans attaches au sol, les voyageurs américains, entre 1870 et 1880, arrivaient dans une Europe détendue, brillante, où des peintres habiles et féconds en prestiges faisaient figure de seigneurs, avec la même réputation et sur le même plan de la vie sociale que les illustres cantatrices et les grands violonistes. Les maîtres de 1863, les impressionnistes étaient encore énergiquement combattus. C'est un caractère de la culture américaine de s'enrichir par les forces consacrées plus que par les extrêmes, mais en conservant un goût de la vie qui l'éloigne instinctivement des formes mortes ou démodées. A cette époque du moins, elle était trop récente pour se prêter à des expériences, elle avait trop l'ardeur de la jeunesse pour devenir museum. On conçoit que des jeunes gens très doués aient été séduits par le brio, l'air cavalier, l'aspect riche et facile des grands virtuoses européens, et surtout par Carolus Duran. William L. Dannat fut son élève et celui de Munkaczy, après avoir passé par Munich. Comme Sargent, il a aimé, il a peint cette Espagne de danseuses et de contrebandiers dont le renouveau de l'hispanisme n'avait pas épuisé la vogue. Dannat est un athlète. Il campe son homme sur la table à modèle, ficelé dans sa défroque aragonaise, bien d'aplomb sur ses jambes et dans son héroïsme un peu vulgaire. Il le caresse d'un mince ourlet de jour, mais ce qui l'intéresse, c'est l'intacte vigueur d'un bel animal humain. Par là peut-être il est plus qu'anglo-saxon, il est de sa terre et de son pays. Ses portraits sont plus nerveux et plus sobres, d'une recherche parfois apprêtée, mais libérés de la fausse énergie à la Munkaczy de ses premières études. Sur l'estrade des férias, dans le tournoiement des danses que scandent, penchés sur leurs instruments, de furieux pinceurs de guitares, John Singer Sargent est éblouissant et vif. Il a la note claquante, la dextérité des arpèges, les airs de bravoure, le port de tête cavalier, il est le « beau peintre ». Mais confrontez sa *Carmencita* avec la *Lola* de Manet, — la première qui s'avance sur la scène, décoche l'œillade espagnole, présente au public la plus séduisante et

la mieux réussie des compositions de théâtre, la seconde avec sa fine grâce animale, son étrangeté presque africaine, son air femme et son air femelle : d'un côté, une agréable image ; de l'autre un tableau, et un merveilleux poème. Sargent a voulu dire plus, il l'a tenté.

Cliché Vizzavona.

J. Sargent. — Portrait de Rodin. (Musée Rodin.)

La Bibliothèque de Boston est un des nobles lieux de ce grand pays, qui abonde en belles institutions. Architecturalement, elle reprend le thème de notre admirable Bibliothèque Sainte-Geneviève, qu'elle modernise. Sur ses murailles, avec une exceptionnelle richesse décorative en accords de matières et de tons, elle déploie de vastes ensembles de peintures. Sargent fut appelé à décorer un hall qui, depuis, est désigné par son nom, Edwin Abbey la salle de distribution,

Puvis de Chavannes la galerie du grand escalier. Rencontre mémorable de trois peintres qui, presque simultanément, mais avec un inégal génie, font vivre sur des murailles du Nouveau-Monde les songes et les aspirations des anciennes races ! Dans le Delivery Room, Edwin Abbey, entre le plafond à solives et les lambris, au-dessus des portes flanquées d'étincelantes colonnes, déploie les belles ordonnances pensives de la *Queste du Graal*. Il reprend l'antique thème des chevaleries pieuses et des enchantements celtiques rajeuni par le préraphaélisme anglais, mais il le traite sans mièvrerie de facture. De 1890 à 1919, Sargent peint les divers panneaux du *Triomphe de la Religion*. Il n'est pas possible d'être plus savant, de s'être mieux assimilé, non seulement la matière, mais l'esprit des civilisations disparues. Dans le tympan de la partie nord, le Thoutmès de la commémoration de Mageddo, énergique et mince, levant son fouet de guerre, fait face à Assourbanipal, bossué de muscles, escorté du lion de la frise des archers. Au-dessous, au linteau, une ordonnance byzantine de prophètes, départagés par un Moïse enveloppé d'ailes et tenant les Tables, couvertes de caractères hébraïques. Chaque figure (entre autres Osée, largement drapé) est cherchée dans un caractère d'austérité et de mystère. Les dieux, les monstres, Astarté, Moloch, Gog et Magog, l'Ancienne et la Nouvelle Loi, les grands jours de la vie du monde, le Calvaire, le Jugement sont composés, étudiés, voulus avec un luxe iconographique et une dépense d'accessoires extraordinaires. Partout l'archéologie se superpose au sentiment, souvent avec bonheur, toujours avec une prodigalité étouffante. Toujours la mémoire est sollicitée par une réminiscence, d'un tombeau de la Vallée des Rois à l'abside d'une basilique du VIe siècle. Tout est conscient, tout est tendu, le dessin a une acuité d'intaille, les draperies tombent avec inflexibilité. Il y a là de bien belles inventions faites pour réjouir l'intelligence et parfois même une sorte de grandeur (dans une lunette, la figure de la Loi, d'un appesantissement michelangélesque), mais nulle part l'effusion, l'élan, le rythme d'une harmonie spontanée. L'atmosphère de la haute culture universitaire, bien plus que le souffle et le don. Mais cette transformation d'un virtuose, — qui n'est peut-être, après tout, qu'un autre aspect, plus sévère, de cette virtuosité même, — atteste l'énergie de la volonté, la hauteur des desseins. Et maintenant, au-dessus de l'escalier, dans l'or du marbre de Sienne, regardons les Muses de Puvis accueillir le génie de la lumière qui s'élève au-dessus de l'azur. Qu'elles sont simples, ces immortelles ! Et comme leur vol

léger glisse silencieusement dans l'espace ! Un souffle venu des régions calmes de l'âme parcourt cette prairie, cette mer, ce ciel élyséens. Jamais l'aisance méditerranéenne, jamais le génie des vieux peuples ne se sont mieux opposés à l'ardeur intrépide, à la volonté de culture, au savoir acharné des peuples du nord.

De même chez un Harrison, chez de nombreux artistes du même groupe, des dons d'assimilation adroite ou gracieuse recouvrent et dissi-

Robert Logan. — Les cheminées. (Musée du Jeu de Paume.)

mulent l'instinct. Harrison est sensible à la qualité particulière du nu en plein air, mais son Arcadie est bien voisine de la rue Bonaparte (*En Arcadie*, Jeu de Paume). La personnalité d'un milieu, sinon d'une race, la promesse d'une école indépendante, il faut les chercher ailleurs, chez des portraitistes, dans l'atmosphère de Whistler. L'accent nerveux, le don rêveur, la distinction dans l'étrangeté, voilà peut-être ce qu'ont en commun, mais à des degrés divers, avec des nuances personnelles, Humphreys-Johnston, plus recueilli, Gari Melchers, plus énergique, William M. Chase, fin et sobre, Maurer, Miller et quelques autres. Ils sont dominés par le grand talent de John W. Alexander (1856-1917), éminent harmoniste, savant ordonnateur des gris, poète d'une féminité cap-

tieuse, énigmatique et belle. C'est là peut-être que les sonorités rares de l'âme américaine se répercutent avec la plus délicate autorité.

Le même départ doit être fait entre les paysagistes. Longtemps ils cherchèrent à concilier la formule de la Royal Academy et l'imitation de l'école de 1830. Longtemps ils conservèrent, à la suite de George Inness, un métier recuit, gratiné, tour à tour ombreux et plein d'artificielles rousseurs. Même alors, dans leurs marines crépusculaires ou nocturnes, dans leurs effets de lune, dans des aspects de nature aérés et larges, la qualité de la lumière, une lumière mouillée, un jour d'estuaire, leur appartenait en propre. Il y eut toute une ère automnale, rousse et rouillée, à laquelle succéda une période de plus fines recherches atmosphériques, —de la transparence des nuits d'été, si douces, si ouvertes au bonheur de vivre (Winslow Homer), à la tombée de la pluie sur la mer (George H. Bogert). La formule d'Harrison fut rendue plus profonde, plus souple et plus mystérieuse par le coup de baguette de Whistler. Les rues, les squares, les palais d'Edwin Scott, tout en valeurs justes, en notes sensibles, c'est le Paris whistlérien, ce sont des « harmonies » en gris et jaune... Mais le Paris de Boggs, avec ses flaques, ses averses, ses miroitements, sa brillante humidité, c'est un hommage de l'Amérique à Jongkind. Qu'il est difficile de saisir, à travers tant de sympathies et de souvenirs, le génie d'une école qui débute et qui, riche d'apports étrangers, semble déjà mûre et lourde d'un long passé ! Jusqu'à présent, les forces les plus nouvelles et les plus clairvoyantes, celles qui ont le plus aidé l'Amérique à prendre conscience d'elle-même en peinture, ce sont encore deux nomades, l'un, Whistler, que nous retrouvons à chaque tournant décisif, Whistler, cet héritier spirituel des langueurs et des rêveuses élégances de Poë, l'autre, Mary Cassatt, la poétesse de la nursery, le peintre des jeunes chairs saines et rayonnantes, le dessinateur ferme et attendri de cette merveilleuse petite plante humaine, le bébé anglo-saxon.

Mais il reste un continent, des solitudes, des réserves de splendeur et de félicité, des villes hérissant au bord de la mer des avenues de falaises, un puissant effort de l'homme qui crée des cités géantes et qui modèle la nature à l'image de ses besoins. Quelques peintres se sont arrêtés au bord de ces nouveautés, ont rêvé dans l'ombre de ces Ninives de béton et d'acier. Ils ont quitté la tribu des Bretonnants, conduite par Eugène Vail, la Hollande de Mac Ewen, pour regarder construire l'immeuble de vingt étages, pour voir tomber la neige dans la Cinquième

Avenue, le pont de Brooklyn franchir d'un bond un bras de mer, ou pour dresser, comme Robert Logan, la futaie colossale des cheminées. Ces énormités étranges, le graveur Pennell les a dépouillées d'un seul coup des tons de palette, et d'un trait noir il a fixé leurs perspectives d'apocalypse, leur monstruosité triste, leur élégance de paradoxe. Dans leurs interstices, il a répandu le jour jaune et noir des cités d'industrie, sur leurs façades il a drapé des aridités étonnantes et, sentant la poésie d'une civilisation qui substitue aux villes plates des villes verticales, aux tramways des ascenseurs et aux quartiers des étages, il a choisi les points d'où l'on pouvait le mieux l'envisager dans son relief et dans sa singularité. On en sentait déjà l'impatience et la divination dans sa Vue du Puy-en-Velay, mais, à San Francisco, à New-York, dans l'ombre des buildings ou plutôt du haut de ces terrasses qui inspirèrent un jour à l'un de nos peintres, Hoffbauer, une fin de dîner veloutée d'ombre nocturne et balayée de feux multicolores, le vol d'oiseau de cette vision puissante domine Babel et fait régner sur elle le despotisme sévère du blanc et noir.

Est-ce assez pour Waldo Frank, pour tous ceux qui réclament une culture proprement américaine, un art puisant aux sources mêmes des civilisations pré-colombiennes ? La passion des origines va-t-elle voir naître aux États-Unis une forme inédite, et plus savoureuse, plus énergique que les autres, du préraphaélisme ? Toute une façade de l'Amérique donne sur le plus mystérieux des mondes, celui des mers du sud. Déjà lui sont venues de là des nostalgies de la plus pénétrante beauté, et le génie de Stevenson y a rêvé des aventures faites pour attester l'éternelle jeunesse de l'homme, pour l'envelopper, de la tête aux pieds, de la poésie des paradis lointains ; déjà un peintre d'une génération plus ancienne, décorateur de talent, d'origine française, élève de Couture, mais surtout sensible à l'influence du créole Chassériau, John La Farge (1834-1914), s'est attaché à une race dont il contait les mœurs et la vie avec agrément. Les dernières expositions de la Société des Indépendants, présidée par John Sloan, n'ont révélé ni une grande rêverie du Pacifique ni un accent personnel d'américanisme, mais, à travers l'internationalité des noms et des talents, le pêle-mêle des influences d'Europe, aggravées ou affaiblies. Le cubisme intégral y est encore nouveauté. Après Gilbert Stuart, après Whistler, manque encore le grand nom sous les auspices duquel pourra s'écrire le troisième chapitre de l'histoire de la peinture aux États-Unis.

CHAPITRE III

BELGIQUE ET HOLLANDE

La fin du siècle donne à la Belgique de vastes assises industrielles et, du cœur même de ces forces nouvelles, fait naître une humanité robuste, vivace et lyrique. Un monument à l'héroïsme du travail, grandeur et tristesse du temps, est dressé par deux puissants ouvriers de la forme et du mot, Constantin Meunier, Emile Verhaeren. Ni le dock anglais ni le haut fourneau d'Amérique ni la manufacture allemande n'ont élevé à l'homme moderne une pareille statue ou fait entendre un écho qui le prenne ainsi tout entier et qui se propage avec une pareille ampleur. Ce que nous demandions en vain à l'Angleterre impériale, aux cités verticales des États-Unis, une transfiguration de l'activité moderne, ce témoignage des audaces, des efforts et des servitudes, la Belgique le coule d'un seul jet dans un bronze encore chaud. C'est qu'à ces nouveautés massives elle ajoute la fièvre d'une race intrépidement jeune, une culture séculaire et la passion de la liberté. La Belgique moderne s'ouvre à tout, et de tout fait œuvre personnelle, incorporée à sa matière propre. Elle emprunte moins qu'elle n'assimile. Aux courants d'idées, de faits sociaux, de révélations techniques qui lui viennent de la vie internationale et de sa vie elle prend part avec moins de curiosité que d'énergie, avec la même allégresse qu'en 1830, au lendemain de sa révolution, et qu'en 1880, aux beaux jours de l'*Art libre*. Ces hommes-là ne sont jamais détendus. Ni esthètes ni amateurs, ils s'emparent du moment avec leur force antique. Les peintres se meuvent à l'intérieur d'une grande école, milieu riche et actif. De même qu'ils ont coloré de fougue rubéniste leur premier romantisme, de même que le réalisme leur fut une occasion de revivre la verve et la mysticité des Flandres, de la Campine et du pays wallon, ils se donnent d'enthousiasme à l'impressionnisme, mais leur impressionnisme

est à eux, par l'opulence chez les uns, par une rêverie d'un accent presque religieux chez les autres. Ils sont touchés par le symbolisme, d'une luxuriance et d'une ferveur peut-être plus rares chez les poètes. Mais, en dehors de toute école et de toute affinité française, l'étrangeté pénétrante des Jérôme Bosch et des Breughel le Vieux les saisit au cœur et revit dans des pages étonnantes de réalité mystérieuse, de mordante satire, et dans les songes les plus singuliers.

Albert Baertsoen. — Le dégel. (Musée du Jeu de Paume.)

Il restait, comme partout, des milieux attachés aux disciplines d'hier. C'est le propre des grandes races que ces oppositions éternelles. Chaque époque y voit se fondre ou se heurter l'art de la veille et l'art du lendemain. Comment en serait-il autrement, quand l'un et l'autre sont représentés par des maîtres ? Un Charles de Groux et, chez les voisins de Hollande, un Israels ne se limitent pas à eux-mêmes, ils se propagent, ils portent partout une empreinte forte. L'école d'Anvers leur reste longtemps fidèle, sans renier Braekeleer : Struys, par exemple, n'est pas l'impersonnel écho, mais le conciliateur ému de leur tendresse, de leur subtilité,

de leur poésie humaine. A Bruxelles, Léon Frédéric rajeunit, éclaircit la leçon de Portaels et lui donne une vigueur moderne. Art déconcertant que celui de ce réaliste idéologue, de cet improvisateur savant, de ce plein-airiste non pas diffus, mais appuyé. Tandis qu'Alexandre Struys ou Pierre Dierckx se réfugient avec une pitié tendre dans l'intimisme pauvre, dans une rêverie de compassion, pleine d'enveloppantes nuances, Frédéric voit se dérouler sur la place publique, dans une lumière qui colore de reflets des faces multiples et solides, les *Ages de l'ouvrier* (Jeu de Paume). Il porte en lui ce don flamand, — l'abondance de la vie; elle élargit les épaules, gonfle le sein des mères, fait foisonner les bébés mordant aux tartines, cheminant avec gravité aux côtés de leurs aînés. Tout cela avec des intentions à la Wiertz et, dans la réalité la mieux étudiée, sous un jour direct, je ne sais quel agréable sentiment de féerie et d'impossible. Le prestige d'une palette fraîche et d'un métier sain joue sur ce pêle-mêle de visages, obsédants de vie réelle, et pourtant énigmatiques. Aussi Frédéric est-il un beau peintre de l'enfance. Il a saisi avec force et finesse la fillette anémique des villes, au mince visage d'ange gamin amenuisé par le contre-jour, de même que les petites rustaudes blondes, aux joues rouges, attentives, absorbées, pelant des pommes de terre comme au service d'une fée...

Des impressionnistes aux symbolistes. — Un tel peintre est traditionnel et flamand par la qualité réaliste, par la pléthore vitale; il est moderne par le plein-air et par les reflets. Mais l'étude de la lumière sollicitait d'autres artistes et l'influence de l'impressionnisme français se divulguait en Belgique dès 1880, associée au mouvement qui eut pour centres la *Libre Esthétique*, les expositions des Vingt, et que soutint l'action du critique Octave Maus. Déjà l'impressionnisme donnait d'attachantes promesses avec Vogels (mort en 1896) et Pantazis. Il renouvelait la manière de Heymans, d'une rusticité d'abord un peu pesante, et tissait ses nocturnes des plus rêveuses finesses, de délicates palpitations colorées dans les ombres. Il devait avoir son aspect de charme et d'émotion avec un groupe de peintres poètes, Lemmen, Wytsman, Morren. Il y a une certaine mysticité naturaliste propre au génie flamand, dont nous trouvons une expression achevée et complète chez les grands lyriques de ce temps et qui est comme le revers usé, charmant, mystérieux de cette magnifique médaille frappée au droit de l'effigie de la force et de l'opulence. Peut-être le sentiment de la nature chez les peuples du nord trouve-t-il ici son

expression fine, mesurée, classique. Ce charme triste qui, ailleurs, se claquemure dans un intimisme un peu étroit, un peu trop domestique, ou se boursoufle de grandiloquence, en s'alourdissant d'intentions, les Belges du XIXe siècle lui confèrent la mesure dans la nostalgie. Par là nous appartient le génie d'un Rodenbach, dont les enchantements sont nordiques et les cadences latines... Cette parfaite élégance de l'âme et

Th. Van Rysselberghe. — Portrait d'Émile Verhaeren. (Musée du Jeu de Paume.)

du ton jointe à ces sonorités profondes, c'est le don de la Belgiqne contemporaine. Il nuance, il tempère tout un chapitre de l'histoire de l'impressionnisme. Il est sensible chez Heymans, il l'est également chez Willaert et chez Baertsoen. Ces belles rives anciennes sur lesquelles le crépuscule descend comme l'oubli, ces silencieuses neiges, ces eaux dormantes et, au pignon étroit d'une demeure d'autrefois, cette lueur furtive, ces remous d'ombre grise autour d'une vie qui semble tenir à un souffle, autour d'un mirage qu'un vif rayon dissiperait, c'est le décor de quelques-uns des songes les plus pénétrants de l'âme moderne.

Voilà les rêveuses Flandres de Rodenbach. Avec Claus, avec Ryssel-

berghe, voici les Flandres robustes. Elles se dilatent, elles s'épanouissent dans la jeunesse de la lumière, dans l'allégresse de la vie. Formé à l'école du bel animalier Verlat, Émile Claus, d'abord célèbre par un *Combat de coqs* d'une facture énergique et d'un ton ancien, est allé aux « drêves » ensoleillées, aux chemins touffus qui filtrent et qui font poudroyer, sous des feuillages tremblants de chaleur, le rayonnement du plein midi. Plus près de nous, Rik Wouters se laisse aller à l'échantillonnage un peu lâche de taches gaies, dans une lumière dansante, requise par chaque objet (*Repasseuse*, Gand). Théo van Rysselberghe appartint au néo-impressionnisme, à cet âge de technicité « scientifique », qui coïncide avec la recherche du style. Ces deux directions sont sensibles dans son art. Il s'apaise, prend de la profondeur et de l'unité dans les portraits. Mais Rysselberghe est avant tout ample et généreux décorateur. Sans doute il évoque des souvenirs, l'ordonnance des paysages de Puvis, la femme de Renoir. Mais, plus profond que ces rencontres ou ces affinités, son paganisme est flamand, — belle rêverie d'âge d'or, qu'expriment, avec une mélancolie solaire, des constellations de taches vibrantes et des ordonnances sereines, riche poésie plastique empreinte à la fois de noblesse et de matérialité.

H. Evenepoel. — Portrait de Ch. Milcendeau.
(Musée du Jeu de Paume.)

Il y avait là toutefois un aspect de laboratoire, un caractère de technique volontaire et tendue, un air de « problème difficile » qui heurtaient l'instinct de beaucoup de peintres. Ils sentaient dans ces recherches de

décomposition et de luminosité du ton un péril pour son éclat, son opulence et sa plénitude. Alfred Verhaeren, dans ses natures mortes, même lorsqu'il osait les harmonies les plus subtilement agressives, même lorsqu'il se laissait aller, dans ses pochades, à la libre joie de peindre, restait très traditionnel. Les pastilles de Rysselberghe eussent anéanti l'acidité des ramages verts sur la flambée de son tapis rouge. Le mouvement symboliste réagissait, lui aussi, contre l'impressionnisme, mais sans donner des personnalités bien décidées, avec cette superposition de littéra-

James Ensor. — Les masques. (Musée d'Anvers.)

ture que l'école française n'a pas évitée, mais dont elle s'est dégagée très vite. Aux beaux jours du réalisme, il avait eu un précurseur en Xavier Mellery, reconquis sur l'agitation des villes et sur les besognes du peuple par le silence de Zélande, par un intimisme plein de significations cachées, enfin tout entier à de beaux rêves idéalistes, vigoureusement et sévèrement conçus. Fernand Khnopff, son élève, est un intellectuel raffiné, parfois pénible, fatigué d'intentions. Les peintures décoratives d'Émile Fabry, elles aussi, veulent trop dire : elles étirent, enroulent, amincissent des formes de cire dans de fades rousseurs. Il y a beaucoup plus de charme, de candeur, un prenant sentiment légendaire dans les compositions et dans les paysages du Wallon Auguste Donnay. La mélancolie du pays

de Meuse, le charme celtique d'une culture très ancienne, les rêveries et les chansons nées dans une Ardenne d'eaux vives et de forêts passent à travers le trait de vitrail des images qu'il dessina pour les *Contes* d'Albert Mockel, son ami. C'est là peut-être, c'est aux marches de Wallonie que la Belgique eût pu trouver son Pont-Aven, mais en rompant avec les équivoques littéraires, avec une inquiétude d'idéalité stylisante qui paralyse parfois ses dons. L'instinct du peintre se retrouvait avec décision, avec fraîcheur, chez un artiste trop tôt disparu : Henri Evenepoel (1872-1900) promettait d'être le puissant conciliateur des dons éternels de l'école et de la modernité française, dont il avait suivi les recherches et les inquiétudes à Paris, et dans l'atelier même de Moreau. La *Fête aux Invalides* Bruxelles), peinte dans une matière économe, savante, subtilement harmonique, évoque par je ne sais quelle nerveuse tristesse le souvenir de Lautrec. Peut-être l'*Homme en rouge* (Bruxelles) n'est-il qu'un exercice de virtuosité ; l'*Espagnol à Paris* (Gand), portrait de Francisco Yturrino, est œuvre de grandesse et de maîtrise, ainsi que l'image mélancolique d'un camarade d'atelier, le Vendéen Milcendeau, l'un des plus beaux dessinateurs de ce temps.

Mais la poésie ancienne du terroir et des âmes renaissait chez des peintres plus étroitement fidèles à leurs origines. Elle inspirait d'abord un nouveau et savoureux chapitre des *Diaboliques*.

Le Diable en Flandre. — Il est déjà venu, il y a des siècles, hantant l'imagination des bonnes gens, l'hiver, dans les villages endormis sous la neige. Son vol noir a traversé les songes des théologiens et, dans le cerveau de quelques peintres, il a éveillé mainte vision bizarre. Les châtiments, les supplices, les épouvantements, tout ce qu'il couvre de ses grandes ailes membraneuses, tout ce qui fourmille sous sa griffe a pris forme, consistance et couleur aux yeux obsédés des vivants, et l'on dirait qu'à force de voisiner avec l'horrible, ils s'y sont accoutumés, ils en sont devenus les hôtes familiers et les attentifs naturalistes. L'Enfer de Dante est la cathédrale des démons, l'enfer flamand est une église de village. Au souffle épique succède un narquois génie provincial, un délire patient. Les précieux pinceaux détaillent, lustrent, enjolivent la plume, le poil, l'ongle et le bec. Le trait d'eau-forte arrête avec une précision anatomique le délicat agencement des monstres. Rien de trouble, rien de fumeux, mais la merveille achevée de l'objet d'art. La vie religieuse suscite le Diable. A son tour, il déchaîne la satire, l'obscénité, la

scatologie, la farce macabre ; tous les bas-fonds, toutes les misères de l'homme sont étalés avec une complaisance ironique par des artisans au nez pointu, aux mains fines, aux yeux de fous. Cela sent le carnaval, le charnier et le pot de chambre. Tel est Jérôme Bosch, tel est Breughel le Vieux, — ce dernier un grand artiste, non seulement en verve, mais en humanité.

Le diable moderne est plus aigrement sarcastique, plus savamment

E. Laermans. — Fin d'automne. (Musée du Jeu de Paume.)

luxurieux, plus morose, plus métaphysique, plus homme de lettres. Il a une tache d'encre à sa griffe. Jamais il ne reçut de tels honneurs qu'en cette fin de siècle, mais son culte eut des couleurs différentes selon les âmes. Les générations anciennes avaient, au temps du romantisme, drapé autour de lui un faste énigmatique. Edgar Poë s'était élevé dans des régions hautes, dans un crépuscule assombri, qui reste céleste, où le démon de la perversité est le frère de l'ange du bizarre. La nostalgie du Ciel et la hantise de la Bête se partagent Baudelaire, mais, tandis que son génie, comme un vin précieux décanté par les années, dépose avec le temps ses amertumes corrosives et ne nous laisse plus respirer qu'un

arome parfait, les hommes de 1880 chérirent en lui le Sabbat désespéré des Péchés Capitaux et les plus maladives de ses fleurs. Au temps des Poètes Maudits, Joris-Karl Huysmans se glissait, avec un tremblement ravi, parmi les fidèles des Messes Noires. — Huysmans, naturaliste et mystique, démoniaque et chrétien, songeur visionnaire et humoriste satirique, poète et peintre français contemporain de l'impressionnisme, mais homme du nord dans les moelles, petit-neveu des Breughel et des Bosch.

L'art de Félicien Rops (1833-1898) le contentait par la modernité vannée et par le fumet de diabolicité. Il y retrouvait avec une tristesse charmée, tantôt glorifié, tantôt exténué sous le poids de sa propre misère, le démon de la luxure hanté par la mort, un paganisme érotique haussant à l'héroïque le ton des officines clandestines et de la librairie de Bruxelles. En 1881, sous le patronage de ce graveur fameux, débutait, au cercle de la Chrysalide, un jeune artiste touché lui aussi d'un coup d'aile par l'ange du bizarre, James Ensor, — Ensor, harmoniste violent et subtil d'intérieurs et de natures mortes, dont la puissante matière prend avec justesse le délicat du ton, mais surtout, dans ses dessins et dans ses eaux-fortes, le plus fantasque héritier des démonographes flamands. Il est tout ce que l'on voudra de la Flandre ancienne, — par la mystique (*Mort mystique d'un théologien*), par la note miséreuse de son réalisme (le *Pouilleux se chauffant* du musée d'Ostende, un Raffaelli suraigu), par la farce stercoraire, par le sabbat-vaudeville, par la fête foraine, par la blague cadavérique. Tantôt une allégresse, une ferveur à la Ruysbrœck plane au-dessus des foules entassées au pied de la cathédrale, tantôt la bourrasque enlève, chavire, désarçonne et précipite de leurs balais les sorcières et les sorciers. Un conciliabule de médecins grotesques examine les déjections de Darius après la bataille d'Arbelles. Les larves, les empuses, les succubes se faufilent et surgissent partout, sous le meuble hanté, dans l'atelier de l'artiste, qu'ils pincent, agrippent et tourmentent d'emprises familières et de mystérieux frôlements. On les voit coiffés du casque à plumet du carnaval de Binche ou du shapska réformé de la cavalerie légère. Fourche et trident en main, ils escortent le Christ dans sa descente aux enfers. La mort enfin grimace de toutes ses dents. Quelques paysages caressants et tristes, des barques échouées sur la rive d'Ostende sont le repos de cette imagination torturée. Art cher aux gens de lettres, et où l'on trouve en effet beaucoup de fantaisie et d'outrances littéraires, mais aussi, bien plus qu'un vertige d'infini ou un froid coup d'œil sur les profondeurs de l'homme, ainsi que l'on dit des

poètes, la survie d'un antique humour et cette sarcastique démonomanie propre à la race.

C'est encore le démon qui possède et qui travaille l'immense ruée humaine du *Christ aux outrages*, d'Henry de Groux, c'est le génie flamand, dans ses excès d'imagination, dans son délire réaliste et mys-

Cliché R. de Wilde, Gand.

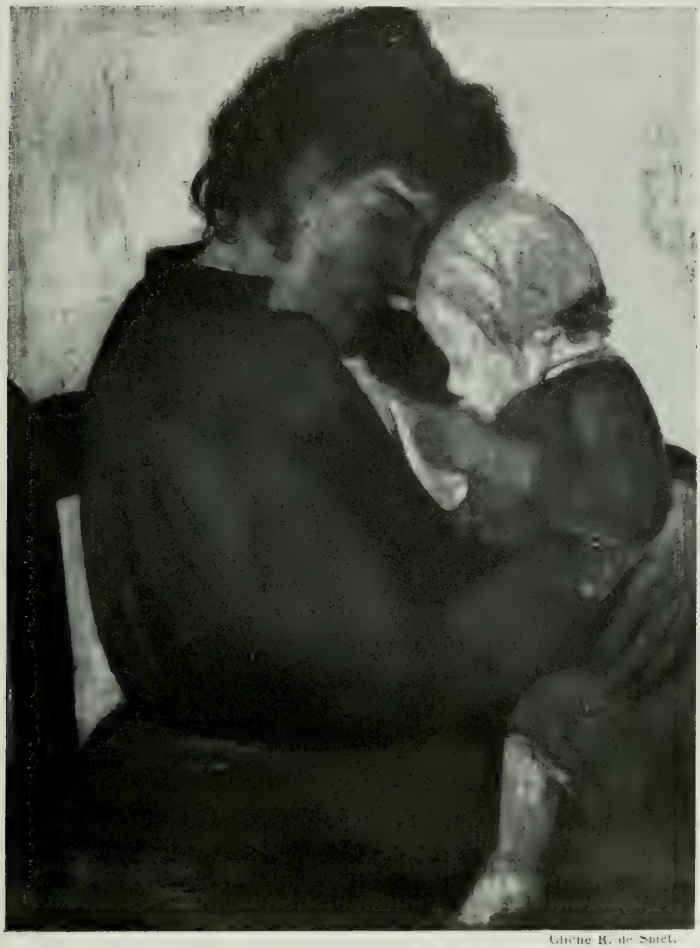
Valerius de Saedeler. — Paysage.

tique, qui tend les poings, convulse les bouches, accumule les faces, pâles de fureur, toute une matérialité de chairs violentes, tordues par la fièvre. C'est lui qui donne aux oiseaux de nuit la froide fixité de leurs étonnantes prunelles. C'est lui qui répand sur les beaux membres nus de Circé, sur son visage de petite fille, la cruelle candeur qui change les hommes en bêtes. C'est lui qui mène par la bride le cheval de Napoléon en Russie, monture de désastre et d'apocalypse, chevelue comme un vieillard. L'auteur de ces confuses violences et de ces subli-

mités troubles, avait vingt-trois ans, lorsqu'il présenta son *Christ* à la Nationale, en 1890, et, malgré Puvis de Chavannes, il y fut refusé. Longtemps il travailla dans la solitude. On le croyait mort. En 1911, une exposition de son œuvre au Salon d'Automne en révéla l'ampleur. Par lui le grand démon romantique fait encore un pacte avec les gens de lettres. Il est l'ami, l'illustrateur et le continuateur des poètes, il compose de surprenants frontispices ou des transpositions étranges pour Léon Bloy, Mirbeau, les Tharaud. Mais son don est à lui, ce don de prendre l'humanité toute fumante de vie réelle et de la transporter sur le plan du songe, et même du cauchemar, dans d'enveloppantes ombres, striées, comme un noir alliage en fusion, de précieuses veines colorées. Ses portraits de femmes au pastel sont veloutés de charme baudelairien. Toujours lui reviennent ses hallucinations encombrées de visages et de formes terribles, la forêt dantesque hérissée de harpies, la damnation de la guerre avec la *Retraite de Russie*, la damnation sociale et la révolte avec le *Chambardement* et la série des *Grandes Vendanges*.

La jeune peinture belge. Le groupe de Laethem Saint-Martin. — Le mélange de burlesque et de mystique qui, joint à la sensibilité la plus raffinée du coloriste, caractérise l'art de James Ensor est de pure essence nationale. Mais le diable, chez ces gens solides, ne hante pas toutes les régions de la peinture. Les gaîtés et les singularités de l'enfer, l'odeur de sabbat romantique que De Groux répand dans la tragédie de l'Évangile et de la Révolution, le démon que Rops costume — ou dévêt — en amour médecin, ce n'est là qu'un moment et qu'un aspect de la mystique belge d'aujourd'hui. Quelque chose du génie de Breughel, dans sa paix solennelle de peintre des champs, revit dans les espaces calmes, les solitudes gelées, le recueillement confidentiel des plaines et des villages, tels qu'ils ont été sentis et peints par certains artistes. Dans la diversité des mouvements et des goûts, c'est là le trait qui domine, et ce qu'il a de plus original, c'est qu'il n'est pas le résultat d'un retour aux musées, il est mêlé au contraire à toute la modernité de l'art. Nulle ville plus curieuse de la peinture, plus attentive et plus sympathique à la nouveauté de la recherche et de l'émotion que Bruxelles. Avec Paris, c'est un des lieux du monde les plus riches et les plus variés en talents : les uns restent fidèles à l'expression de la vie d'aujourd'hui, dans son activité industrielle, à l'émouvante image de la peine des hommes, par exemple P. Paulus, continuateur de Meunier ; d'autres, plus ou moins

émus par la sorcellerie d'Ensor et par la magie blanche de l'impressionnisme, ont la verve et le caprice, le sens d'une fantaisie un peu inquiétante ; Verhaegen peint l'extraordinaire carnaval de Binche comme une



Cliché R. de Sinet.

Constant Permeke. — Maternité.

imagerie brusque et cocasse, dans un pétillement aigrelet de roses, de jaunes, de verts, de rouges, de tons de craie et de fard. D'autres enfin, retirés à l'écart, écoutent dans le silence des voix plus mystérieuses et plus pénétrantes, qui montent d'un passé très ancien.

Près de Gand, Laethem Saint-Martin est un village d'autrefois, sous un ciel recueilli, dans un site ondulé, qui n'est ni de plaine ni de col-

lines. Albynus van den Abeele y fut longtemps secrétaire de la commune et il y peignit loin du monde, de tout son cœur, avec une candeur enfantine et profonde. C'est le primitif de l'école, et son exemple était fait pour donner à réfléchir à tous ceux que ne contentait plus l'impressionnisme. Au début du xxe siècle, le paysagiste Valerius de Saedeler et son ami le sculpteur Georges Minne se retirèrent à Laethem Saint-Martin, d'autres artistes les rejoignirent, l'influence du groupe s'étendit. Les principes d'une mystique émouvante et singulière s'élaboraient dans cette retraite et touchaient au loin les amis des solitaires : Georges Minne

Cliché musée d'Amsterdam.

Breitner. — Un canal, l'hiver. (Amsterdam, Rijks Museum.)

en était l'imagier pathétique, dans des figures d'une intensité désespérée, d'une simplification pleine de tourment ; Albert Servaes en communiquait l'ardeur, l'amertume et la violence, non seulement à la peinture du drame chrétien ou de la vie acharnée des pauvres, mais à la poésie du paysage et au visage de la terre accablé par les saisons. Il y a là en vérité quelques magnifiques et sauvages peintres de l'hiver. Sous un ciel d'un bleu équivoque, Servaes dresse de gros arbres noirs, mornes et solides, contre une eau incolore, et la neige qui pèse sur la glèbe, toute blanche et d'une seule jonchée, n'est pas fleurie de chatoiements légers. Albert Claeys n'est pas moins poignant, mais plus brumeux, plus fondant, et Valerius de Saedeler célèbre lui aussi les peupliers roussis par le gel, l'étang près de se prendre et d'une onde déjà craquante, les mamelons courts qui

font bosse sous le ciel d'étain et qui semblent pétris de glaise et de givre.

Eugène Laermans a vu les grandes tristesses de l'homme, l'ivresse enragée, la chancelante caducité du pauvre, les piétinements acharnés

Cliche musee d Amsterdam.

M. A. Bauer. — Vision d'Orient. (Amsterdam, Rijks Museum.)

dans la neige des faubourgs. Mais il semble qu'en lui tout se résigne, que la paix de l'automne, l'automne des saisons et l'automne du cœur, vieillisse et endorme la première ardeur de l'émotion, devenue, dans sa forme, concise et pénétrante. Les tons roux et les sourdes richesses de septembre chargent sa palette, il en mesure et il en distribue l'harmonie dans des compositions qui ont un charme d'image ancienne, une

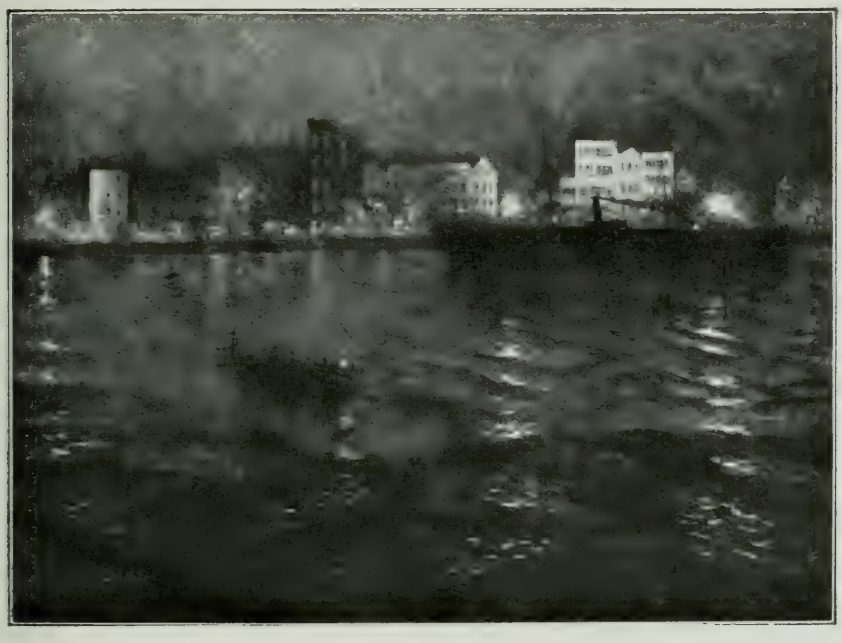
économie austère, le poncé des tableaux de musée. Est-ce un archaïsant? C'est un continuateur. Il a des coins de violence, de singulières frénésies de vie misérable, et par là il est de son siècle. Mais il s'élève encore plus haut, dans la région des sérénités mélancoliques, dans ses paysages de grands arbres et de petites maisons, échelonnées avec modestie le long de côtes tempérées, au bord d'un canal d'autrefois, dans cette *Fin d'Automne* (Jeu de Paume), peinte avec une sévérité attentive, qui résume sans doute le mieux son talent.

Mais ces formes stables, cette matière homogène, cette peinture subtilement ancienne, malgré sa qualité intense, ne pouvaient contenir tout le rêve et toute l'impatience des modernes. Des expériences plastiques nouvelles donnent plus de véhémence et plus d'acuité à la dramaturgie de Georges Minne et d'Albert Servaes, dans l'art de Gustave de Smet, de Friz Vandenberghe et d'Edgard Tytgat, ce dernier touché, semble-t-il, par l'influence du Douanier (comme Floris Jesper). Constant Permeke est un étonnant constructeur de l'homme et de l'univers : dans une sorte de saumure funèbre, qu'éclairent des transparences d'or brun et de rouge crépusculaire, les êtres qu'il a pétris se dressent, se penchent, s'étreignent avec une pesanteur solennelle. Grandeur primitive et songe confus, alliés aux dons séculaires des peintres des Flandres.

La Hollande. — L'effort de chaque génération élargit notre notion des peuples et leur vie même. Voici une race intelligente, sensible, rêveuse, admirablement placée pour écouter les grandes voix de l'Europe et qui sait y mêler la sienne propre. Longtemps elle s'est inclinée sur son passé. Pendant un demi-siècle, elle fut à peu près sa propre copiste. Et puis elle a cessé de faire de l'art d'après l'art et s'est de nouveau reprise à la vie. Elle est sortie du parloir silencieux et du paysage propret pour regarder l'homme en face, pour voir la nature autrement qu'à travers la vitre d'un musée. Elle produit, avec Israels et l'école de La Haye, un art à la fois conforme à son génie et à la poésie humaine du moment. Bien plus, avec Jongkind, elle devance, elle contribue à faire l'avenir de la peinture. Que lui apportent et que suscitent en elle ces quarante années de fièvre intellectuelle et d'inquiétude esthétique ? Elle a été émue tour à tour par les diverses formes de l'impressionnisme et par les richesses symbolistes, mais, comme la Belgique, elle y reste elle-même, elle n'est que rarement et faiblement déviée.

Nous n'avons plus le droit de découper dans l'histoire d'un ou deux

siècles des formules qui immobilisent les peuples à jamais. Ils ont leur inébranlable sous-sol, leur milieu moral, leur vieil héritage. Mais au-dessus de ces régions ils vivent, et le fait d'avoir de très illustres ancêtres n'est un fardeau que pour les débiles. La Hollande moderne avait le droit, sans se renier, de se chercher en dehors des thèmes les plus connus de son glorieux XVIIe siècle. Parfois la diversité et la multiplicité de ses



Ten Cate. — Port du Havre, le soir. (Musée du Jeu de Paume.)

recherches nous déconcertent. Mais, en les suivant de près, nous voyons sans peine qu'elles n'obéissent pas aux fantaisies saccadées de la vogue et qu'elles font revivre des instincts longtemps recouverts et assourdis. L'école hollandaise ne se concentre pas frileusement sur la petite place entourée de pignons en triangle. Elle accueille et elle propage des forces lointaines issues de son propre sang. L'un traverse les mers et débarque de Java pour fonder une nouvelle église de l'art. Les autres descendent vers le sud. La Hollande n'a pas donné seulement Jongkind à cette puissante Europe nomade, sans laquelle l'art étoufferait dans des frontières provinciales, elle a donné Van Gogh.

De là un rythme à deux temps, ou, si l'on veut, deux aspects, l'un qui

est force de maintien et de conservation, l'autre de jeunesse et de renouvellement. Mais ce principe est purement historique et ne qualifie pas les œuvres, il ne les enferme pas non plus dans des définitions strictes. Le nouveau n'est pas de droit divin l'excellent. S'il est vrai qu'en art comme en science il est permis de parler de découvertes, il n'est pas moins vrai qu'elles ne se totalisent pas et qu'elles ne suivent pas la même ligne ascendante. Le génie et même le talent sont d'abord expression de liberté. Pourtant, quand on essaie de saisir un siècle et l'Europe, non pas figés dans le passé, mais dans leur vie encore mouvante, on voit bien se poursuivre à travers les faits ces directions ondulantes. Ici l'une nous est donnée par les peintres de La Haye, l'autre par les peintres d'Amsterdam. Van Gogh est seul.

L'école de La Haye est pleine de l'imitation d'Israels. Artz, Blommers et surtout Albert Neuhuij's peignent après lui les drames de la vie pauvre, le souci du pêcheur, la mélancolique lumière des intérieurs où rayonne la poésie de l'enfance, du travail et des souvenirs. Les départs et les retours sur la mer, les réparations de filets se multiplient. Mais Neuhuij's, dans des œuvres plus concentrées, a la décision, l'enveloppe et, dans un métier moderne, cette vertu d'autrefois, le charme. La portraitiste Thérèse Schwartze continue avec une vigueur un peu atone la tradition des disciples de Rembrandt. Deux artistes à la fin du siècle élargissent et renouvellent la technique et le sentiment des peintres de l'école, — floraison tardive, espèce de printemps d'automne, fidèle au génie d'Occident avec Breitner, traversé de nostalgie avec Bauer. Breitner (1857-1923), peintre de don, né avec le sens des plus robustes prestiges de son art, voit large, simple, homogène. Il peint par grandes taches souples, porphyrisées par le couteau à palette; elles maintiennent le caractère de la forme, mais dans son évidence la plus délicate et la mieux mariée au milieu. Ses portraits, ses nus sont d'un virtuose, mais d'un virtuose tendre et d'un poète (*Portrait d'actrice*, coll. Stokvis, La Haye). Peu d'hivers sont plus prenants que son *Hiver à Amsterdam*, neige, ciel, demeures et passants du nord, enveloppés de silence, avec la multiplicité muette des fenêtres qui mosaïquent les façades, avec la pesanteur penchée des chevaux, de leurs conducteurs et des deux femmes, qui piétinent processionnellement comme dans une frise. Combien d'autres aspects de cette maîtrise brusque, possédée par une fringale de peindre et de vivre, — la pesanteur moite des terres remuées sur les chantiers de construction, dans ce pays où la mer, contenue par la digue, filtre néanmoins et

s'épanche sourdement dans l'humus, les mois d'ouate et les mois de plomb errant le long des canaux concentriques, entre les dents de scie des pignons noirs, toute une Hollande sombre et charmante saisie d'un seul coup, d'une touche forte. Mari Alexandre Bauer, plus jeune de dix années, est un Hollandais des Mille et une Nuits et de la Bible. Sa vie,

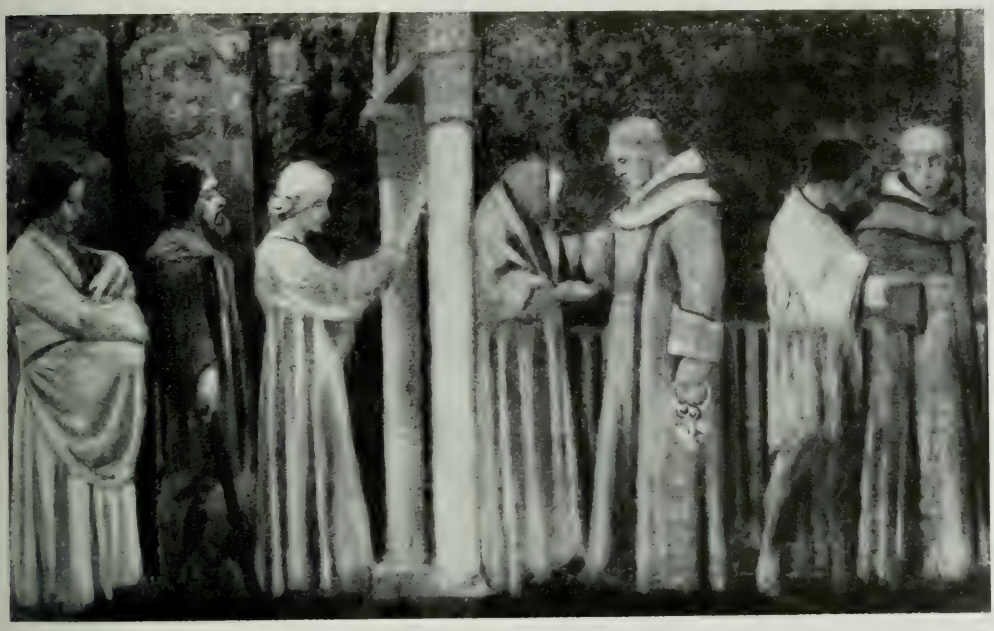
Toorop. — Un Apôtre. (Amsterdam, Association des amis de l'art moderne.)

c'est le voyage que Rembrandt a rêvé. Le vieux songe qui dormait au fond des ghettos, voici qu'il renaît, se dresse, se déploie, s'enveloppe d'or fluide et d'air léger, dans des architectures orientales. Bauer est le dernier des grands navigateurs hollandais. Il découvre des terres inouïes, des richesses de contes, un monde ancien, fantastique et transparent, qui tient à peine à la terre, et vu comme dans l'éblouissement mystérieux des nuits, Constantinople, « cité du ciel », Bénarès, l'Égypte, la Russie, dômes, fontaines, colonnes, degrés, non pas dévorés par les dures

alternatives de la lumière, mais brillant en elle avec douceur, comme derrière une mousseline. Ses blondes eaux-fortes conservent cette qualité impondérable : rien de plus haut, de plus complet que ces masses colossales flanquées de piliers, coiffées de coupoles ; elles appartiennent pourtant à un monde aérien, et l'indolente humanité de pèlerins qui les peuple, cheminant le long des avenues, entre les pylones et sur les terrasses, est moins la fille de cette terre que née d'un récit de sultane ou d'une évocation de la lampe magique.

Mais d'autres tendances se faisaient jour à Amsterdam chez les jeunes peintres, entre 1880 et 1890. Siebe Ten Cate (1858-1907), par ses vues de Paris, de Londres et du Havre, par ses nocturnes ponctués de lueurs, par ses fines harmonies grises, montrait ce que les grandes notes mouvantes de l'impressionnisme ou ses subtilités symphoniques pouvaient ajouter d'éloquence et de raffinement à la beauté du paysage tel qu'on le comprenait à La Haye. Les jeunes peintres d'Amsterdam furent plus décisifs et voulaient davantage. Ce n'est pas une transposition de l'impressionnisme, mais le retour au style, à l'intensité expressive, à l'idéalisme décoratif que tentèrent Toorop, Derkinderen et leurs amis. Tour à tour sollicités par un réalisme énergique et simplificateur, par les exemples des Japonais et des Primitifs, ils n'ignoraient pas non plus Puvis de Chavannes, les préraphaélites anglais, nos néo-impressionnistes stylistes, Redon enfin, chéri en Hollande avec prédilection. Les uns restaient des peintres et tâchaient de donner du ton à un sentiment de la vie affaibli et alourdi par l'excès de l'ambiance, par de caressantes mollesses d'atmosphère ; ils tentaient de se durcir et de reconquérir auprès des anciens le trait puissant, la note intense, la beauté du caractère. Les autres étaient très littéraires. C'est là la note de toute une génération de peintres, en Belgique et en France aussi bien qu'en Hollande. Certains d'ailleurs étaient des écrivains de talent, Van Looy par exemple. La revue *Nieuwe Gids* était l'annonciatrice du nouveau mysticisme. Enfin la plupart de ces jeunes artistes étaient avant tout peintres de figures. La réaction contre les paysages faciles, si prononcée chez les symbolistes français, dresse des portraitistes et des décorateurs, l'énergique Veth, le premier chef du mouvement, Haverman et des stylistes plus accentués. Le Javanais Toorop a l'audace des intentions, la qualité symbolique de la ligne et du ton, et surtout la grandeur, la patience énergique d'un dessin qui donne à certaines de ses figures, à la plupart de ses portraits, saisis avec une

inflexible acuité, l'autorité de la chose ancienne. Les peintures décoratives de Derkinderen à l'Hôtel de Ville de Bois-le-Duc sont probablement ce que le « giottisme » contemporain a produit de plus heureux. N'est-il pas admirable et curieux de voir renaître sur ces murs bataves, dans le silence des petites villes encore tout enveloppées de XVIIe siècle, les modèles, les ordonnances et presque le sentiment de Pérouse ou d'Assise ? Je ne sais si ces sortes de résurrections sont



A.-J. Derkinderen. — Peinture décorative. (Hôtel de Ville de Bois-le-Duc.)

fondées. Je ne m'en applaudis pas comme d'une merveille. Mais au moment où le Danois Jorgensen quitte sa Scandinavie, s'arrache à l'influence de Brandès et entreprend ses *Pèlerinages franciscains*, où Derkinderen peint la *Petite porte* à Bois-le-Duc, où Maurice Denis formule les disciplines du symbolisme religieux et du néo-traditionnisme, on est frappé par l'ampleur européenne du mouvement.

Mais prenons garde que ce n'est là qu'un des aspects du symbolisme, qu'il n'est pas simple, que son nom même prête à équivoque. Il est propagé par deux familles d'esprits très différents. Les uns tendent toujours à retomber dans l'idée, si funeste à l'art, du primat du contenu et finissent par l'académique ; ils torturent la forme pour lui arracher un aveu des

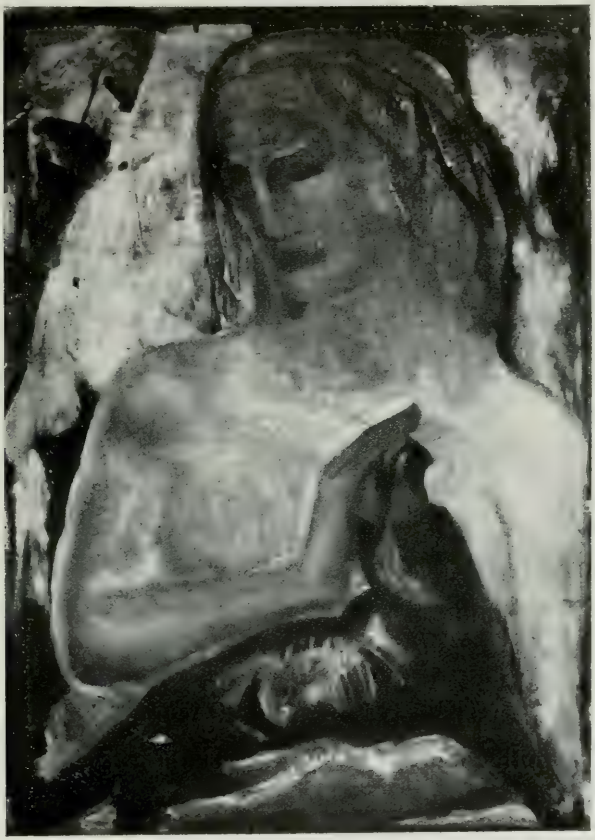
mystères cachés, ils s'esquivent à l'anglaise par le préraphaélisme ou toute autre formule archaïsante. Les autres ne sont jamais mystiques qu'en fonction de la peinture, et la peinture n'est pas leur moyen, mais leur but. Les symbolistes belges et les symbolistes hollandais dont nous venons de parler sont de la première famille. En France, l'idéalisme a ses fusées intellectuelles et lyriques, mais il reste sur le plan de la peinture, avant la génération de 1890 avec Puvis de Chavannes, dans cette génération même avec Gauguin.

Les contemporains. — L'art hollandais d'aujourd'hui est dominé pour nous par le souvenir de Van Gogh. Mais son influence sur les jeunes peintres des Pays-Bas est loin d'être exclusive La note mystique reste prépondérante chez beaucoup d'entre eux, avec le souci des beaux équilibres décoratifs et de l'écriture monumentale qui convient à la muraille. Il était naturel qu'il en fût ainsi dans une école qni a tant fait pour le renouvellement de l'architecture depuis Berlage. Toorop a marqué de son sceau tout un groupe, mais les contemporains sont aussi d'accord avec les indépendants français. W.-A. van Konijnenburg donne une puissante armature géométrique, une intensité pensive à l'image de l'homme déterminée d'abord par l'angle ou par la spire ; d'autres œuvres du peintre, par la qualité psychique de l'expression, par le « recul » du modelé, évoquent tour à tour Redon et Gauguin. J. Thorn Prikker est un onduleux calligraphe, dont les déliés et les pleins font tour à tour courir et vibrer la mélodie de la ligne selon de mystérieux diagrammes (*Le moine épique*, La Haye). Mathieu Wiegmann ne demande l'autorité ou le charme de sa mystique qu'à la peinture, sans dessous et sans ressentis linéaires, par la juxtaposition et par la fusion (jusqu'à l'évanouissement) des tons (*Visitation*, coll. Boendermaker, Amsterdam). Le goût naturel des Hollandais pour la rareté de la matière et les mystérieux raffinements d'effet ajoute souvent à ces grandes pages une qualité séduisante.

D'autres peintres semblent plus directement requis par le spectacle de la vie : mais ils lui imposent leur dramaturgie intérieure, ils le colorent d'expressionnisme romantique. Ils sont la postérité assombrie de Van Gogh. Les paysages de Leo Gestel sont gorgés de catastrophe ou de souci, ceux de P. Van der Hem traversés d'un jet de lanterne sourde. Au village de Staphorst comme dans de paisibles intérieurs bourgeois, Jan Sluyters aggrave la tristesse au cou qui penche, au dos voûté,

l'ennui aux dents serrées. Il est aussi le peintre d'une modernité acide et ardente, qu'il plie au contournement du baroque, avec des recherches d'ondulation, de facture abrégée et d'expression colorée qui font songer à Matisse.

Mais la variété des talents mêle à cette tonalité des notes bien parti-



Konijnenburg. — Femme et chat.

culières. D'Isaac Israels, évocateur de Java, aux peintres de la vie juive, des artistes influencés par Cézanne à Jan Mankes (1889-1920), harmoniste infiniment subtil, dolent, précieux, la jeune peinture hollandaise renouvelle avec la plus poétique richesse le songe d'autrefois et le songe d'hier.

CHAPITRE IV

L'EUROPE CENTRALE ET LES MARCHES D'OCCIDENT

On a vu jouer, dans la première moitié du siècle, parallèlement à l'académisme néo-classique et après sa chute, trois principes esthétiques également forts dans toute l'Europe centrale : un ascétisme archaïsant qui donne les Nazaréens et que restaure Beuron, un romantisme rêveur, abondant en effusions du sentiment et qui trouve son expression accomplie à Dresde et à Vienne, un réalisme foncier, attentif et dur, toujours vivace dans l'Allemagne du nord, et non pas dépourvu d'une énergique beauté. A la suite de Victor Müller et de Piloty, l'Allemagne se passionne peu à peu pour la couleur, les effets dramatiques et la qualité de l'exécution. Dès lors, les écoles sont submergées par le pastiche. Les peintres épèlent la leçon des musées de tous pays, dérobent leur huile aux maîtres, non leur flamme. Homme de dons faciles, de magnificence insolente et d'ailleurs assez généreusement peintre, le Viennois Makart essaie de recommencer Venise. Lenbach recouvre sa belle formation réaliste et ses dons vigoureux de la patine et de la cuisine des vieilles peintures. Leibl, Menzel maintiennent avec éloquence l'autorité de l'observation ou l'incisive acuité de la satire, mais la plupart des peintres vivent du cosmopolitisme des emprunts anciens et modernes. Qu'apportent d'éléments nouveaux la fondation de l'empire et son développement ? Entre sa victoire et sa défaite, l'Allemagne a profondément agi, vécu, inventé. Les grands essais d'ordre public tentés ou réalisés par l'Europe au cours de l'époque moderne, les fonctions nouvelles du travail (si actives en Angleterre, par exemple) n'avaient pas affecté son antique désagrégation. L'empire l'outille presque d'un coup. Les puissances du capitalisme et de l'industrie, déjà concentrées et utilisées par nos penseurs et par nos hommes d'action, s'emparent avec une force inouïe d'une nation possédée par son unité. Les landes se couvrent de bâtisses et les villages

deviennent villes. La machine décuple la puissance d'expansion allemande et fabrique des états de conscience. Qu'est-ce que la Kultur? Un essai de

Cliché Bruckmann.

A. Böcklin. — Vita somnium breve. (Musée de Bâle.)

civilisation industrielle fondée sur un compromis entre une image déformée du passé et une évaluation démesurée des forces modernes de la race.

Arrêtons-nous à ce mot, car nous le trouvons à la base de l'édifice. Il désigne une notion que l'anthropologie objective n'accepte plus comme

principe scientifique, il désigne surtout un programme de nationalisme suraigu qui reconstruit l'histoire et qui entend refaire la géographie humaine. Ratzel déverse la Germanie sur l'Europe et, déniant aux peuples toute autorité sur leurs antiques domaines, y installe la race allemande, en vertu d'un droit métaphysique, conféré à la plus abstraite entité. Toute activité supérieure, science, art, poésie, est considérée comme expression profonde du génie ethnique. Jamais l'on n'a été plus éloigné de l'esprit de la Renaissance, des formes classiques de la pensée, de la méthode gréco-latine, — inventées, non pour la tribu, mais pour l'humanité. Jamais l'on n'a été plus loin du désintéressement de l'intelligence. Mais, par une contradiction étrange, à l'intérieur de cette structure artificielle, un monde d'influences étrangères, une force double et contraire, — l'exaltation nationale et l'exubérance de l'importation.

La névrose de la grandeur est moins un trait de l'histoire de la peinture qu'un aspect de l'histoire de la civilisation. Elle n'est pas tout l'art allemand, qui eut ses puissants instincts et ses notes charmantes, mais elle colore l'art d'empire. Elle est l'expression de sa puissance, de ses ambitions, de son ascension précipitée, de sa tension artificielle et de sa fatigue. Elle est naturelle chez un peuple ivre de son unité et qui passe en une génération de l'innocence de l'idéologie à l'agressive frénésie de l'action. Elle suscite le style colossal, le culte surhumain et, par réaction, ce pessimisme de la prospérité que Nietzsche mit à l'origine de la tragédie grecque et qui travailla son temps sans engendrer des chefs-d'œuvre. On le retrouve dans l'exaltation des forces allemandes. Avant 1870, Menzel célébrait les chefs de guerre, mais son spirituel « frédéricisme » me plaît plus que le bonapartisme de Meissonier, parce qu'il est plus vif et plus familier. Lenbach élève le portrait au ton héroïque, et le bon sens danois de Moltke s'en plaint. Voilà le premier symptôme de la fièvre. Elle se répand dans tous les domaines et, des formes modernes de l'énergie nationale, glorifiées dans la peinture des usines, dans l'image des fondateurs de l'empire et des gagneurs de batailles, elle s'étend à l'image de la vie passée. Si l'Allemagne est grande, ce n'est pas en vertu de circonstances favorables, — c'est que la supériorité de la race est à la base de sa prospérité. On revient volontiers aux époques confuses où sa suprématie brutale s'affirmait par le droit du poing. Un romantisme attardé ressuscite le reître. Jusque dans la partie religieuse du grand idéaliste Hans von Marees, plus tard chez Herterich, il se dresse en pied, vêtu d'une armure pesante, aux reflets noirs. Nulle

part peut-être il n'apparaît doté d'un germanisme plus candide que dans le portrait de Trübner par lui-même. Sous sa chemise d'acier lourdement bosselée de touches, c'est un acteur de province, content de sa figure, de son rôle et de son costume.

Les grands symbolistes d'hier, d'une qualité plus subtile, trahissent une fièvre analogue. Ils ont été sincèrement obsédés par l'énigme de la destinée humaine, mais ce qu'ils ont fait peser sur elle, c'est le

Cliché Weber.

A. Böcklin. — Le bois sacré. (Musée de Bâle.)

fardeau des fatalités germaniques. Max Klinger, peintre et graveur, débute par des fantaisies cyclopéennes sur la trouvaille d'un gant de femme. Autour d'un gant il déchaîne les forces de la nature, les fureurs de la tempête. L'Hymne au Destin de Brahms, commenté par ses visions, devient l'histoire des Titans révoltés. Même après la libération du rédempteur, le mythe de Prométhée n'aboutit pas, dans l'interprétation de Klinger, à la joie sereine, à la confiance des hommes et de leur bienfaiteur dans l'expansion indéfinie du génie humain. Pessimisme et stoïcisme, un stoïcisme d'une essence particulière, dur à autrui, sont au fond de la conclusion de l'artiste. Cette tendance se rattache sans doute à toute l'histoire du malaise européen des années 1880. C'est assurément

par ces nuances que fut séduit l'inquiet génie de Jules Laforgue, qui connut et aima le graveur. Mais plus qu'une sensibilité déréglée et profonde, élégante surtout, capable d'enfanter d'exquises merveilles désenchantées comme les *Moralités légendaires*, reconnaissons dans l'inspiration qui traça ces images, auxquelles la toute-puissance du blanc et du noir donne une autorité de plus, une sorte d'appétit de la douleur métaphysique. Étrange tournure prise, depuis l'âge des générosités romantiques, par ce problème de « Chute et Rédemption » qui n'a cessé de hanter les intelligences allemandes ! Le règne de l'inconscient, l'inéluctable fardeau du fatum social, également aveugles, condamnent l'homme à des combats obscurs, à des voluptés sans noblesse. Sans aller jusqu'au nihilisme fataliste de Sasha Schneider, qui dresse les victimes, en révolte ou résignées, dans les funèbres magnificences d'une Ninive à la Martyn, l'on trouvera une expression particulièrement brutale et hardie de ce pessimisme spécial dans les effrayantes imageries de Franz Stück. Le meurtre, le péché, la guerre obsèdent son talent, recuit, lui aussi, au four des musées. Une technique étrange traduit cette obsession, — matière lourde et rocailleuse, palette où dominent les jaunes et les noirs, la décoloration particulière que font subir aux tons l'orage ou le clair de lune. Et pourtant il avait eu ses aigrelets printemps de jeunesse qui n'étaient pas sans fraîcheur.

Au vertige de la grandeur, aux impulsions de l'inconscient, à la fatalité de la douleur, du péché, de la mort une ivresse rédemptrice peut-elle substituer le règne de la grâce, un libre épanouissement de l'homme dans l'univers réconcilié ? Hans Thoma et Louis de Hoffmann l'ont cru. Leur symbolisme édénique oppose l'âge d'or à l'âge de fer. Louis de Hoffmann est plus inquiètement cosmopolite et plus chercheur. Il est venu à Paris en 1889, il a connu Puvis, Besnard et Gauguin. Il sait donner à la forme une élégance nerveuse, un style un peu « fait », une poésie d'expression, dans ses heureuses baignades de chevaux en mer, dans ses rondes de belles filles minces... Hans Thoma reste de son pays et de sa tradition. Il est exempt des névroses berlinoises. Comme Trübner, mais avec de tout autres dons, il appartient à la suite de Leibl, qu'il beurre et qu'il arrondit. Dans les paysages de Moritz von Schwind, il entend passer encore une mélodie de Schubert, grossie par un orchestre de village. L'antique génie allemand, la vieille leçon sentimentale et domestique des maîtres d'autrefois et du romantisme *an der Wien* et selon Richter ont en lui un disciple et un continuateur. Son œuvre est

une sorte d'hymne à l'abondance des biens de la terre, à la vigueur épanouie de l'homme des champs, à la fécondité des mères heureuses.

F. Hodler. — L'avalanche. (Appartient à la Confédération suisse. Musée de Soleure.)

A cet athlète candide ne demandons aucun exemple de grâce ou de noblesse, mais reconnaissons dans son art la santé un peu lourde de la vieille Allemagne.

Idéalisme suisse et plastique allemande. — Et pourtant quels efforts la Germanie moderne n'a-t-elle pas faits pour accéder à la grandeur et à la pureté des formes ! J'ai parlé de cette séduction méditerranéenne qui, depuis la Renaissance, traverse le repos de la conscience allemande comme le lointain soleil d'un songe. Jamais elle ne s'est exercée avec autant de force que dans la seconde moitié du XIXe siècle, sinon à la fin du XVIIIe. En vain Richard Wagner fait-il reposer sur des assises purement germaniques et surgir des décombres de la civilisation septentrionale la vaste et imposante machine de l' « art de l'avenir ». En vain la culture allemande multiplie-t-elle les exemples tirés de l'histoire naturelle, de la géographie humaine et de l'anthropologie. La vieille obsession mystérieuse conserve son empire. Elle rencontre un prophète dont la voix inspirée émeut l'Europe entière. Frédéric Nietzsche se dresse au croisement des voies éternelles par où, successivement, Dürer, Gœthe, les Nazaréens, Heine, tous les anxieux de la lumière, tous les altérés de tendresse et de beauté descendirent jadis vers le sud. De ces hauteurs, il dénonce tout ce qu'il y a d'artificiel, de peiné, de peu sincère dans l'esthétique allemande contemporaine. Surtout il empoigne avec rudesse les *Bildungsphilister :* aux cuistres de la science appliquée comme aux pédagogues de la plastique, il oppose les élites heureuses qui enfantent spontanément des chefs-d'œuvre, le génie facile de ces riverains du soleil, leur fatalisme actif et gai, les beaux défauts et les vertus plus belles de cette humanité choisie, éloquente, capricieuse, sobre, spirituelle, voluptueuse sans perversité, méchante avec grâce et discernement.

Avant lui, avant Burckhardt, Arnold Böcklin (1827-1901) était descendu vers la lumière. Encore un nom donné par la Suisse à l'internationalité de l'art. La Suisse est triple et une. Elle a son coin de France, une France ancienne, d'une rare probité d'intelligence, fidèle à ses traditions, toute une pensée, tout un art où nos passions s'apaisent en se réfléchissant, comme les ardeurs d'un beau soir alpestre dans l'eau monotone d'un lac. Elle regarde l'Allemagne. Elle regarde l'Italie. Elle cheville et noue au cœur de l'Europe ces forces si souvent contraires. A chacune d'elles elle ajoute sa qualité propre et sa vertu. Après sa génération romantique, on lui voit donner à la culture alémanique Böcklin et Hodler, la rêverie légendaire, l'imagerie naïve et touchante de l'enlumineur Welti, l'honnêteté montagnarde de Max Buri ; à l'Italie l'Alpe donne Segantini ; une culture plus diverse, plus nuancée, plus fine

colore la diversité des talents ouverts aux amitiés de France, la France éclectique comme la France du symbolisme, des impressionnistes, de Cézanne, avec l'évangile d'Eugène Burnand, la montagne lumineuse et mystérieuse peinte par Baud-Bovy, la sensibilité sérieuse de Louise Breslau et, plus près de nous, Cuno Amiet, libéré de Munich par Pont-Aven, Maurice Barraud, plus subtilement ému par Renoir et par Degas,

F. Hodler. — L'Élu. (Fondation Gottfried Keller, Musée de Berne.)

un Vuillard valaisan : Edouard Vallet, et cet énergique peintre de réalités et de synthèses, Félix Vallotton. Une belle histoire de la peinture suisse moderne est possible. Combien de talents suisses supérieurs à Böcklin ! Il nous arrête pourtant, parce qu'il a fixé dans sa médiocre peinture quelques aspects essentiels de l'idéalité germanique.

Suisse, mais de cette ville de Bâle qui conserve comme un dépôt des siècles quelques-unes des fortes vertus de l'ancienne bourgeoisie allemande, il a d'abord étudié avec J. W. Schirmer à Dusseldorf, avec Calame à Genève (1848), puis il a essayé de s'enrichir et de s'élever à Bruxelles, à Anvers, à Paris, surtout à Rome, où il fit un premier séjour de sept années (1850-1857), avant d'y revenir en 1862. Il fut pro-

fesseur à Weimar, vécut à Munich et s'établit enfin à Florence (1874-1885, 1892-1901). Ainsi le spectacle italien, la leçon de la terre et des cieux ne lui furent pas rapides, accidentels et provisoires. Il eut le loisir de vivre et de s'imprégner. Les grands paysages, motifs de Claude, où respire à l'aise la majesté des siècles, les printemps de Toscane, argentés de poussière et d'oliviers, les magnifiques automnes romains, rayonnants de pureté froide, Böcklin les a connus et aimés au cours de son long pèlerinage italien. Mais il y superpose les tons d'atelier, tout un Walpurgis de sonorités démodées. Ce n'est pas mieux peint que Calame (et même moins bien) et c'est bien plus prétentieux. Devant ces noblesses laborieuses semblent s'être écroulées toutes les cataractes de brumes du septentrion et toutes les rousseurs romantiques. Quelle tristesse profonde dans cette pâle lumière, que la lourdeur des ombres ne peut réveiller ! Ces belles ordonnances sont exécutées avec violence et pauvreté. De là une sorte de malaise optique, une discordance rendue plus cruelle par toute sorte de souvenirs de la Fable et d'emprunts aux musées. Sans doute ces arbres sont des cyprès, des peupliers d'Italie et des pins. Leur généalogie remonte aux ancêtres de toute dignité dans l'art de peindre. Mais leur « intellectualité » nous émeut moins qu'un sentiment sincère aidé de quelques beaux dons. Les petits saules de Corot, les chênes paysans, les gros châtaigniers de Rousseau expriment mieux la grâce ou la grandeur des choses de la terre que ces figurants de

H. von Marees. — Portrait de l'artiste (vers 1875). (Musée de Bâle.)

pastorale héroïque, virés dans des tons aigres. Ils ont plus de style. Tant il est vrai que cette vertu est faite d'aisance, de naturel et de candeur, et non des efforts les mieux concertés.

C'est dans ces paysages de théâtre que se déroulent les fastes de la vie des dieux, leurs combats, leurs jeux et leurs amours. Böcklin a aimé la femme. Il fut sensible à sa vertu plastique. Il a longuement étu-

H. von Marees. — Le bain de Diane. (Munich, Nouvelle Pinacothèque.)

dié, il a su voir et comparer. Une épouse romaine fit passer dans l'intimité de sa vie l'harmonie quotidienne de son visage et de ses gestes. Mais le païen du nord reste enchaîné à la Germanie. Apollon exilé s'est à jamais alourdi chez Admète. L'anthropomorphisme grec a respecté dans l'image des immortels la haute dignité, l'aisance, le style que chaque Hellène portait naturellement en lui. Böcklin arrache ses Tritons à quelque établi de village et les précipite, suants encore de la besogne interrompue, dans une onde savonneuse où ils agitent leurs gros pieds (*Les naïades*, Bâle ; *Idylle marine*, 1887, Vienne). Cette mer violente et barbare, sillonnée par une populace exultante, n'a jamais porté

l'ingénieux Ulysse ou la nef des Argonautes. Les dauphins qui s'y jouent avec rudesse auraient rejeté Arion. Les filles de l'onde restent lourdement terrestres. Elles tiennent encore au sol incertain des forêts et des marécages. Elles ont grandi dans l'air épais de Thulé. Plus mâles que féminines, elles ne sont pourtant pas revêtues de cette force auguste, faite de l'équilibre des fonctions.

Avec tant d'intentions, avec l'accent de la gravité et cette bestialité héroïque, une technique indigente, pleine de fausses vigueurs, une palette tantôt acide, tantôt maladive et sans charme, aucune de ces puissances d'émotion ou d'agrément noble qui éveillent en nous la sympathie profonde, — pas même dans ces fameuses *Iles des Morts* (Bâle, etc.), qui arrangent en décor pour quelque opéra grand-ducal un beau rocher de Corfou. Aux yeux de beaucoup, Böcklin passera sans doute longtemps encore pour un maître, parce qu'il flatte la vieille confusion, si commode, entre les dons du peintre et l'élévation de la pensée, parce que des compositions comme *Vita somnium breve* (Bâle), par exemple, excitent une méditation banale et proposent le plus facile des rébus. En réalité, peu d'œuvres sont aussi discordantes, aussi étrangères à l'harmonie, et il en est également peu où se sente davantage la juxtaposition d'éléments hétéroclites, sous l'aigreur violente du coloriage. Que dire du goût qui juche sur une fontaine publique cet octogénaire de théâtre, entre une femme nue et un cavalier, tandis que de gras bébés cueillent, au premier plan, des fleurettes? C'est la philosophie d'Epinal, et la même imagerie acide, mais avec des prétentions au sublime.

Cet art eut du retentissement dans l'Europe centrale. Mais, dans l'Allemagne du XIXe siècle, Böcklin n'est pas le seul peintre hanté par les grandes expressions générales et par la puissance plastique. De dix ans plus jeune, Allemand de vieille souche française, Hans von Marees (1837-1887) est un romaniste de sentiment plus harmonieux et plus noble. Böcklin plonge encore dans un médiocre fracas romantique : Marees est plus paisible et plus haut. Ses études et ses œuvres de Schleisheim attestent la largeur et la constance d'un effort qui s'exerça dans tout un groupe et dont le sculpteur Hildebrand a sans doute résumé la pensée dans son livre sur le problème de la forme. Au sein même de la seconde génération romantique en Allemagne s'était révélée en Feuerbach méconnu cette sorte d'inquiétude de la sérénité et, pour reprendre une heureuse expression des historiens allemands de la renaissance en Italie, cette « Romantik » du paganisme. Böcklin en

représente l'aspect chaotique et wagnérien, Feuerbach l'hésitation éclectique, Hans von Marees est le plus voisin de l'humanisme parce qu'il eut le sens des valeurs plastiques et l'instinct de la peinture. Né à Elberfeld, élève de Piloty à Munich (1857-1864), il voyagea en Espagne et en France (1869). Et puis, à partir de 1873, on le trouve surtout en Italie,

Liebermann. — Hollandaise cousant.

en compagnie de Hildebrand et de Fiedler. Il y peignit des fresques à l'Institut zoologique de Naples (1873), il y mourut, à cinquante ans, dans cette Rome qui avait appelé à elle tant de peintres du nord. Mais il fut d'abord un moderne, et très moderne : ses beaux portraits en sont la preuve, à Vienne celui du peintre August Cesar (1862 ?), vive et fondante esquisse de jeunesse, celui du poète Hans Marbach (1871). Bâle conserve le sien (1875) : ce romaniste, s'il faut lui donner ce nom,

est un contemporain de Manet; la matière est marécageuse, souillée dirait-on, mais énergiquement picturale. Sous le haut chapeau, la figure allongée, maladive, est d'un saisissant caractère. Souvent il s'englue dans la saumure d'une pâte visqueuse, les *Hespérides* de Munich sont devenues bien sourdes, mais ailleurs Marees a le sentiment des grands clairs jaillis de l'ombre, et de belles coulées grasses. Il n'a jamais pris la froideur pour la noblesse, cet inquiet génie, il ne colorie pas, il peint. De grandes sanguines, d'un trait à la fois lâche et violent, enchevêtrent les ruades et les galops de chevaux de l'Apocalypse qui sont aussi des chevaux de fiacre. Comme il travaille, et comme il prend sa peine! Il recherche, il tâtonne, il essaie de retrouver l'éloquence du style, comme un fouilleur s'acharne à quelque Vénus souterraine. Ses dessins sont des batailles, — mais ils ont parfois un étrange charme. Il arrive enfin que son art se hausse et s'apaise : sur une ligne d'horizon basse et droite, il détache la stature des corps, leur arabesque se dénoue et se détend. Il s'efforce de peindre simple et de conserver l'esprit des esquisses. Mais il y revient et les fatigue. Lui aussi, il reste à l'entrée du jardin des Hespérides. Nul n'était plus digne d'y avoir accès.

Voilà les deux faces de cette idéalité trahie par la plastique, la face convulsive et la face mélancolique. Que dire du paganisme noir de Stück, de ses dryades et de ses satyres dont l'animalité sans grâce s'ébat dans la nuit? Et quelle erreur significative que le panneau peint par Max Klinger pour l'aula de l'Université de Leipzig! Homère commente ses poèmes devant un conclave de philologues dévêtus. Le peintre avait été d'ailleurs le doctrinaire et le prophète de la gymnique intégrale. Nous sommes moins scandalisés de reconnaître des contemporains notoires dans l'état de pure nature que nous n'avons de gêne et de chagrin à les voir si peu plastiques. L'Allemagne dépasse le but. Ce qui importe, ce n'est pas le nu, c'est sa qualité harmonique. Une redingote peinte par Fantin est une harmonie aussi. Les corps de Klinger ne sont pas fondus d'un seul jet, mais faits de morceaux rapportés, emboutis les uns dans les autres. Nous sommes loin de la *Pietà* du musée de Dresde, brutale, directe, populaire, — et d'un style haut, d'une douloureuse énergie d'humanité. Une telle œuvre échappe à la fois au délire des instincts, à la tension de l'idéologie, à l'obsession théorique. Elle est moderne et vraie, elle a la largeur du style sans en trahir la fatigue.

En 1891, Puvis de Chavannes s'arrêtait au Salon avec sympathie devant la *Nuit* de Ferdinand Hodler (Berne). Avec Böcklin et Hodler

(1863-1918), la Suisse aura donné à l'Europe centrale ses deux expressions les plus catégoriques de l'idéalité en peinture, l'une confinant au romantisme, l'autre claire et moderne, toutes deux également tourmentées. Bernois, venu à Genève en 1871, élève de Menn, Hodler apportait toute la candeur de son alémanisme, qui ne fléchit jamais; l'art était pour lui un moyen de pénétrer les secrets du monde, une Weltansicht, et,

H. Thoma. — Étude de paysage.

quand son maître lui eut démontré que l'art était avant tout principe formel, il fut tenté de s'en dégoûter, il se précipita dans les sectes, il suivit les conciliabules des *Stündeliversammlungen*, les retraites des « mômiers », et, comme Van Gogh, il voulut se faire pasteur. De Burne Jones à Hodler, tout l'idéalisme du siècle, en pays protestant, est plein de vocations religieuses manquées. Il faut la catholicité, la plénitude du renoncement, le silence du cloître de Beuron pour réaliser, au cœur de la Germanie, sous la conduite du P. Didier Lenz et dans la règle bénédictine, l'accord parfait de la mystique et des arts, comme au temps des Nazaréens, selon les mêmes canons archaïsants, mais avec plus de

rigueur dans les « saintes mesures » et un choix de modèles qui, dépassant le moyen âge, remonte à l'Egypte et à la Perse. En dehors des cloîtres, les idéalistes d'Allemagne et d'Angleterre portent partout une religiosité insatisfaite, qui tressaille encore sous leurs affirmations païennes. Mais Hodler a la transparence de cœur de Simplicissimus et la vigueur de ce bûcheron qu'il peignit un jour avec un emportement réfléchi. Son art sent toujours l'ahan. Il aime l'effort de l'homme. Ses artisans ne travaillent pas : ils besognent. Même dans le repos de la *Nuit*, on dirait que ses dormeurs, — sans compter celui qui se débat sous le poids du cauchemar, — sont agités laborieusement. La forme est tortueusement musculaire et fatiguée. Les Heures du *Jour* (Berne) sont prêtes à des acharnements ménagers. Le sentiment du dévêtu, et non le sentiment du nu, se dégage avec force de cette humanité candide, bien bâtie et mal faite, insérée dans une mosaïque de grumeaux. C'est un décorateur, par le trait de vitrail, par la clarté chantante, assez acide, des tons. Il était peintre : quelques portraits de jeunesse (Genève), appliqués, justes, simples, sentis, le laissent voir. C'était un poète aussi : ses paysages de la haute montagne (*La Jungfrau*, coll. Russ-Young, Neuchâtel), bâtis avec une sauvagerie sereine, en font foi. Il appartient au symbolisme par l'énergie et l'intensité des significations. Il est le contemporain des impressionnistes par la transparence et l'éclat de sa lumière froide, et ses lacs alpestres (*Le lac de Silvaplana*, Zurich) sont, eux aussi, d'assez beaux morceaux de planète.

Les recherches plastiques de la Suisse contemporaine, terre de peintres, sont pleines d'intérêt. Elles échappent au tourment de l'idéalité pour s'attacher à la poésie de la forme, à la qualité des valeurs, à la succulence de la matière. Dans cette studieuse résurrection du nu, caractéristique de ces dernières années, André Hofer met ses savantes harmonies rousses et bleues, et, dans des tons de peau de gant, les corps peints par Bosshard ont la beauté d'une économie sobre. Mais ces artistes appartiennent à l'ordre nouveau. Avec eux, le renversement des valeurs est complet. Pour le comprendre, il faut revenir en arrière.

Les influences françaises, des impressionnistes a Cézanne — En Allemagne et, généralement, dans l'Europe centrale, l'idéalisme sous toute ses formes, ne se présente pas comme une réaction contre l'impressionnisme. Il est plus ancien, il est foncier, il fait bloc. Il nous intéresse, parce qu'il représente une attitude éternelle du génie allemand ou aléma-

nique. Mais les influences françaises font courir au-dessus de ces vieilles obsessions le goût de la peinture et de la vie. La première vague est impressionniste. La seconde agit sur les néo-symbolistes de Worpswede et sur leurs successeurs. Enfin Cézanne détermine en Allemagne, en Autriche et en Suisse tout un courant d'imitateurs.

L. Corinth. — Déposition de croix. (Musée de Leipzig)

Les influences françaises furent une force libérale. Elles agirent contre l'art officiel. Elles groupèrent les indépendants. Leur énorme puissance au XIXe siècle, c'est d'avoir été partout moins discipliné que ferment. Même lorsqu'elles tendaient à restaurer la paix et la dignité du style, elles luttaient contre l'académisme, la convention et l'art d'état. De l'ascension de l'Allemagne et de la grandeur de l'empire, ce dernier avait

pris une autorité de plus, particulièrement à Berlin, sous un empereur qui se flattait d'être homme universel et qui s'attribuait aussi le talent de peindre. De la fondation de la Société Nationale, à Paris, à celle du Deutscher Künstlerbund (Weimar, 1904), voici que s'ouvre l'ère des Sécessions, à Münich, à Berlin, à Vienne (1897). Les forces vives de la peinture se séparent des continuateurs et des inertes. Mais c'est un peu plus tôt que s'impose à l'Allemagne l'art impressionniste, depuis l'exposition de 1879, à Munich, à laquelle prirent part nos maîtres, jusqu'à celle de 1888, dans la même ville, où l'on voit dominer leur influence sur les peintres allemands. Dans l'intervalle, en 1886, Klinger les avait connus et admirés à Paris.

Berlin et Munich sont les capitales de cette période de l'art en Allemagne, la première avec Liebermann, la seconde avec Uhde, puis toute une série de groupes modernistes parmi lesquels il faut citer la *Scholle* (la Glèbe), et ses décorateurs plein-airistes. Sans doute, tout cela n'est pas pur. L'Allemagne ne renoncera jamais à Böcklin. Elle élève à la présidence de la Sécession de Munich Franz Stück, son ombre alourdie. Mais la Hollande d'Israels et surtout la France de Degas et de Monet donnent d'abord le ton. Fritz von Uhde, officier jusqu'en 1877, appartient à une période transitoire de ces influences. Sensible, profond, doué de cette qualité si rare, une vision de peintre, il a commencé (comme Liebermann) par les noirceurs et par les lourdeurs de Munkaczy. Il hésite, il oscille entre Israels et Bastien-Lepage, mais il est lui-même aussi. Bannissant les énigmes et les dessous d'idées, se tenant à quelques sentiments larges, rajeunis par la vie populaire, il revêt la personne du Christ d'une émouvante familiarité. L'Évangile pénètre dans les salles basses des mineurs et des charrons, il nettoie la peinture religieuse de ses fumées, il la rend plus proche de nos cœurs. Les *Pèlerins d'Emmaüs* (Francfort), le *Christ chez les paysans* (Jeu de Paume) échappent à la tradition et rentrent dans l'humanité.

Liebermann, lui aussi, eut sa longue rêverie de Hollande : il semble qu'Israels ait été pour ces poètes allemands au cœur sincère, encore englués des ombres de Munkacsy, un premier acheminement vers la lumière. Degas lui donna un goût plus énergique et plus raffiné de la vie, un sens plus juste de l'atmosphère. Quel écart entre les *Plumeuses d'oies* (1872, Berlin) et les *Raccommodeuses de filets* (Hambourg), la *Femme aux chèvres* (Münich) ou encore le *Jardin de brasserie* (Jeu de Paume) ! Peut-être est-il encore plus décisivement peintre dans ses belles

études, fortes, grasses, lumineuses, vivantes. Son action fut considérable sur l'art allemand. Liebermann et les impressionnistes français dominent les vingt dernières années du siècle en Allemagne. Reconnaissons-le, alors que nos maîtres étaient encore discutés en France, ils étaient accueillis et consacrés à Berlin et à Munich, on leur ouvrait largement les musées. Certes, il y eut un fait de vogue et des traits

F. von Uhde. — Jésus chez les paysans. (Musée du Jeu de Paume.)

de pure imitation ; l'esthétique travailla sur ces données nouvelles, mais c'était aussi juste appréciation, instinct de jeunesse et de liberté, réaction contre le pastiche. On le sent à peine dans les intimités hollandaises de Gotthardt Kuehl, encore anecdotique, encore baigné d'Israels, dans les scènes marines de Hans Bartels, d'une façon plus systématique dans les paysages de Paul Baum, ponctués de taches vibrantes, et qui vont de Monet au néo-impressionnisme, enfin dans les portraits catégoriques et sains de Félix Borchardt, enveloppés de nature et de lumière. Le cas de Louis Corinth est plus difficile à définir ; il a vibré à bien des contacts, en conservant toujours des qualités picturales.

Il a parfois cherché à restituer l'accent de la vie à l'art religieux, à le faire bénéficier du plein-air, mais sans s'arracher aux souvenirs des musées. Il rappelle nos naturalistes rustiques par une certaine pâleur aigre de palette, par l'abus des tons fins et louches, mais, s'il a la bravoure de l'exécution, la touche large et fouettée, une sorte de brio pesant, il glisse ou plutôt il s'étale dans une érotomanie très vulgaire.

L'activité des nombreuses colonies de paysagistes rustiques qui s'établissant à Dachau, où peint Ludwig Dill, à Mittenwald, à Grötzingen, enfin à Worpswede, révèle d'autres nuances morales, d'autres directions de l'art. Modersohn, Fritz Overbeck et Mackensen, dans la sévérité de la lande septentrionale et de la vie rude, essaient de se simplifier et de s'élever. Cet exode de la jeune peinture allemande, à la fin du XIXe siècle, est une intéressante réaction contre l'académie et le musée. Il ne se limite pas, d'ailleurs, à l'Allemagne. C'est la réaction logique d'une époque qui sort, excédée, du règne des virtuoses et des copistes. En Allemagne, il a cette signification particulière qu'il est, par le contact avec la nature, un garant contre l'idéologie. Mais est-il assez fort ?

Déjà Worpswede contient le néo-symbolisme et le germe d'un art qui doit tout demander au décor, puis à l'expression. Pont-Aven aussi, mais Gauguin contrebalance les tendances de ses amis par son énergie corsaire et par l'intensité de sa vision picturale. En est-il de même en Allemagne ? Certes il n'est pas question pour les peintres allemands de ces vingt dernières années de revenir aux formes périmées de l'idéalisme germanique, et l'on doit noter qu'en retrouvant et en honorant Marees, ils allaient au maître chez qui le génie plastique domine le mieux l'autorité des concepts. Mais ils ont vite dépassé ce moment de leur évolution. Vingt ans après sa fondation, la Sécession de Berlin apparut en 1910 aux jeunes critiques comme un milieu conservateur. L'ébauche d'un nouveau romantisme s'y dessinait avec Rössler, Beckmann, Brockusen. Nulle part l'art théorique ne s'est développé avec plus d'abondance et d'empire, nulle part l'esthétique n'a insisté de plus tranchante façon sur la distinction scolastique et si dangereusement fausse du contenant et du contenu, nulle part enfin on n'a « construit » avec plus d'absolutisme. Aussi bien les recherches qui travaillent les écoles européennes ont-elles pris en Allemagne leur forme aiguë. L'apogée de la mécanique fait intervenir dans le cubisme ses saccades, ses girations monotones, ses rythmes de bielle. Elle y découpe l'univers en pièces de rechange, écrous, manivelles, roues dentées. La nature n'est

plus que l'outillage des forces de l'homme. Les états de conscience, solidifiés en volumes géométriques, la recouvrent et la dévorent. Du monde, matière amorphe et changeante au gré des générations, la volonté d'expression, forme esthétique du vouloir-vivre et de la volonté de puissance, extrait des combinaisons qui se suffisent. Et si la photographie exerça naguère une action sur la peinture, voici que cette dernière prend sa revanche, en imposant aux parcours les plus légers et les plus ondoyants de la vie, passant sur l'écran cinématographique, les déformations savamment étudiées du cubisme. Le tassement des images dans la mémoire, les disproportions du monde réel sous l'empire de la fièvre, l'effrayante montée des obsessions se présentent à nous avec une puissance morbide. Après la névrose de la prospérité, la névrose de la guerre et l'hypertension de la culture (à des faits nouveaux ne faut-il pas un vocabulaire étrange ? portent aux extrêmes de la confusion, provoquent le mélange des anciens arts et des procédés modernes, un reflux énorme de fantasmagorie industrielle, de psychiatrie et de philosophie occulte. Des phénomènes historiques qu'il serait prématuré d'analyser, le désordre social provoqué par l'inflation, le génie slave propagé par l'infiltration russe, font de ces dernières années une *Sturm und Drang Periode* extraordinairement troublée. La férocité aiguë des dessins de l'expressionniste Grosz nous en fait saisir un aspect, et nous voyons monter des profondeurs les plus obscures, des « primitifs » comme Schrimpf et Jacobi, annonciateurs de l'aube ou du crépuscule. Nous voici loin de Worpswede et du symbolisme, plus loin encore du « Problème de la Forme » et de Marees.

L'Autriche. La Hongrie. — L'Autriche, on l'a vu, a la qualité sensible, le don rêveur, la richesse et la diversité d'une culture cosmopolite, une curiosité qui lui rend aisés et sympathiques tous les raffinements. Bien que la tradition viennoise soit très mêlée, son accent est pourtant reconnaissable entre tous, à des nuances de faste ou de finesse qui manquent à l'Allemagne. La peinture, dans la seconde moitié du XIXe siècle, reste fidèle à cette tradition, mais elle subit aussi l'attraction germanique, par Munich, par Leibl et Trübner. Enfin la vie française, les nouveautés de notre culture et de notre art sont attentivement suivies, aimées et comprises par certains lettrés et par certains peintres. Les poètes autrichiens, Stefan Zweig et ses amis, furent les initiateurs du symbolisme français dans la poésie lyrique de langue

allemande. J'ai laissé Vienne aux pasticheurs et aux virtuoses. Nul milieu plus ouvert aux inquiétudes modernes, plus riche en tentatives et en demi-talents délicats. Comme dans les colonies rustiques de l'Allemagne, l'art se fortifia en belles rêveries naturalistes dans une solitude de la basse Autriche. Des peintres comme Jakob-Emil Schindler (1842-1892), plus heureux peut-être dans des paysages de sentiment que dans ses essais de paysage philosophique, qui ne sont d'ailleurs pas dépourvus de grandeur (*Pax*, 1891, Vienne), von Hörmann, Darnaut, Charlemont, préparent le triomphe de la Sécession. Condisciple de Schindler, sous Albert Zimmermann, à l'Académie de Vienne, Eugen Jettel (1845-1901) travailla longtemps à Paris (1873-1895). Ses bords de mer à Villerville, ses marécages mélancoliques, ses étangs à l'eau fine et grise, que les oies tachent de subreptices blancheurs, sont d'un peintre poète et d'un œil subtil. Ribarz fut, lui aussi, voyageur en France, en Belgique, en Hollande. Avec Robert Russ, ces artistes forment groupe. Sous l'influence de leurs sympathies françaises, ils rompent définitivement avec le style de Waldmüller. Karl Schuch (1846-1903) est une autre nature. Il a vécu en Italie et à Munich, où il s'est lié avec Leibl et avec Trübner, avant de venir à Paris. Ses paysages ont plus d'âpreté. Il fut surtout beau peintre de natures mortes, enveloppées et solides.

L'influence des peintres français modernes perce sous les compositions décoratives de Gustave Klimt, mais à travers une surcharge d'allégories archaïsantes et tous les lambeaux d'une culture disparate, où la Grèce de Mycènes voisine avec des souvenirs de Beardsley. Toute la fatigue d'une civilisation épuisée, avec les mêmes excès d'intentions que chez les symbolistes belges ou russes, et, de plus, un aspect faussement révolutionnaire, une génialité pénible et de fabrique. On lui doit la fameuse décoration de l'Université de Vienne. Le théâtre, toujours si cher à ce peuple et si célèbre par ses magnificences de machinerie et de décors, suscitait le talent d'Alfred Roller et celui de Löfler, l'un des promoteurs, avec Urban, d'un nouveau groupe, le Hagenbund.

Telle est l'atmosphère des dernières années du siècle, qui se propage encore jusqu'à nous. Mais l'art de Cézanne fait paraître dans la génération contemporaine une note plus vigoureuse et plus simple. Il semble qu'on ait hâte de se débarrasser de tout un bagage d'emprunt, des équivoques littéraires, des nuances et des raffinements d'une culture exténuée de richesse. C'est à Vienne que se sont révélés Berthold Löfler, Ferdinand Andri, Paris Güterloh, enfin Anton Festauer, dont la *Femme*

au Sopha n'est pas sans beauté. Mais c'est à Munich et à Paris que s'est formé le plus intéressant des disciples de Cézanne, l'Allemand Albert Weisgerber : ses portraits, ses paysages, la série de ses *Saint Sébastien* affirment un large sentiment plastique et les plus rares qualités du peintre.

Josef Manes. — Portrait.

C'est par cette puissance de matière et par cette simplicité que la peinture en Europe centrale est sans doute appelée à s'exprimer avec le plus d'autorité et de la façon la plus sincère. Que lui manque-t-il jusqu'à présent ? Elle est germanique par ses défauts plus que par ses qualités. Elle prend la culture pour le goût, les intentions pour le raffinement, la volonté pour le don. Elle étudie avec ardeur les nouveautés de la peinture euro-

péenne, mais de la même manière qu'elle étudiait naguère les chefs-d'œuvre d'anciens musées. Au moment des Sécessions, elle a tenté l'apprentissage de la liberté, mais en conservant les pratiques de la servitude. En Allemagne, l'art d'empire, construction artificielle, est une des plus mauvaises époques de la peinture, l'art d'après-guerre est convulsif et théorique. En Autriche, le génie viennois dissimule sous un éclectisme d'archéologues et d'esthètes ses fines aptitudes, qui survivent faiblement dans le paysage et que le cézannisme n'est pas fait pour ressusciter.

La personnalité de la Hongrie s'était manifestée, après une période de romantisme à la Delaroche, par le tempérament robuste, dramatique et pesant de Munkaczy, puis par les audaces méconnues et par les recherches modernes de Szinyei. Ses successeurs les mirent à profit. Vint pour la Hongrie comme pour le reste de l'Europe l'ère des colonies rustiques et de la solitude naturiste, inaugurée par Ferenczy, auteur de gras paysages, englués de boue et de lumière. Etienne Czók peignait des nus plus bourbeux qu'ambrés, dans des compositions assez peu consistantes, mais avec un beau sentiment de la matière et des valeurs. Les affinités avec la France étaient représentées par un ami de nos impressionnistes, Rippl-Ronaï, par ses dons d'observation tendre et d'observation comique, par ses recherches d'harmonie sourde. Mais, à côté de ces raffinements et de ces empreintes d'internationalité, la terre hongroise enfante des artistes d'inspiration populaire, un charmant poète qui, sans avoir passé par les académies, trouve spontanément la note juste, Benedek Peter. Il appartient à la même famille spirituelle que le Douanier et le secrétaire communal de Laethem Saint-Martin, et ce n'est pas d'un médiocre intérêt que de voir ainsi l'Europe, dans toutes les écoles, après tant d'exténuantes habiletés, s'attacher, par réaction, à l'art des simples, d'ailleurs très malins. Les paysans en bottes vernies, en vestes courtes, coiffés de feutres, font tourner les filles en bas rouges, en bas bleus, qu'ils tiennent à bout de bras, rondes comme des nourrices, dans leurs atours passementés et gaufrés, tandis que font rage les râcleurs de czardas, vêtus en gens de la ville et ponctués de moustaches faraudes.

Les Slaves du centre et du sud. — Vienne est milieu d'échanges cosmopolites, que l'accent d'une antique capitale qualifie d'une tonalité particulière. Son génie est urbain plutôt que national. Dans l'étonnante mosaïque de l'empire, point d'unité. Un fait d'ensemble domine ces diver-

sités : ces nations artificiellement soudées aspiraient à redevenir librement elles-mêmes, la culture leur fut une arme et une religion, la peinture une saisissante commémoration du passé de l'indépendance. De là le succès du style Delaroche et de l'école historique belge. La seconde moitié du siècle en continue la vogue, enrichie du faux brillant de l'éclectisme, mais elle donne aussi un relief dramatique et touchant aux

Antonin Slavicek. — Prague, vu de la Letná. (Prague, Musée d'art moderne.)

scènes de la vie populaire, conservatrice des anciennes traditions et des vertus de la race. Il ne suffit pas de dire que c'est la suite de Courbet ou de Leibl. Pour Courbet, le paysan de Flagey ou d'Ornans est un rude gars, plus solide et plus noble qu'un pâle bourgeois de Paris, mais il est homme avant tout, et avant tout peintre, il ne représente pas les droits et les malheurs de la Franche-Comté. Pour Munkaczy, l'homme de la puszta est d'abord hongrois, il est même toute la Hongrie, tout son fonds commun d'héroïsme et d'oppression, son immense aspiration anonyme. Mais il y a une âme plus secrète et plus profonde que celle des paysans

eux-mêmes : c'est celle des paysages, de la terre natale, de son ciel. Dans les vieux pays libres, les peintres des colonies solitaires continuent avec une tendresse recueillie le songe de la génération romantique. Dans les nationalités opprimées, s'ils se retirent à l'écart, c'est pour mieux écouter dans le silence les voix du pays. On ne doit pas pousser cette idée à l'extrême, la durcir, mais elle est vraie. Enfin la souplesse du génie français favorisait l'éveil des consciences et, en présentant aux peuples de grandes images de l'homme et de la nature, d'un sens universel, mais pétries, si l'on peut dire, de sa sensibilité, de sa rêverie quotidienne et séculaire, il les invitait à regarder en eux-mêmes et à se mieux posséder. A son tour il recevait de ces amis lointains des suggestions et des richesses. Pour traduire ces affinités, ces sympathies, le mot d'influence est rigide et incomplet.

Voici deux nations, de même race et de même religion, étant l'une et l'autre slaves et catholiques, également privées de leur indépendance, jusqu'à la guerre, ou défaites de leur unité. La Tchéco-Slovaquie est province austro-hongroise, la Pologne est partagée entre l'Autriche, la Prusse et la Russie. La Bohême eut de tout temps ses artistes voyageurs, le graveur Hollar au XVIIe siècle, au XIXe le peintre Cermak, et, à Prague même, à l'époque classique, quelques noms qui ne furent pas sans honneur. Au début du siècle, elle est sous l'influence de Munich, de Dusseldorf et de Vienne. Elle donne aux Nazaréens Führich, à la peinture de genre de petits maîtres, émules d'Amerling et de Waldmüller. Josef Navrátil exécuta dans les châteaux de son pays d'importants cycles de fresques et, au hasard d'une inspiration gracieuse et savante, des esquisses et des portraits d'une poétique saveur. La charmante petite *Ballerine* de Vienne a je ne sais quoi d'aérien, de nerveux et de songeur qui la distingue des jolies choses dues aux romantiques viennois. La même qualité leste et sensible est bien séduisante dans les œuvres (trop peu nombreuses) que conserve de ce maître la galerie moderne de Prague. Adolf Kosarek, mort tout jeune, promettait un beau paysagiste visionnaire, et Karel Purkyne eut, sous une touche un peu lourde et sous des tons recuits, de beaux dons de peintre. Le nom de Josef Manes (1820-1871) a une signification plus large et son œuvre une valeur nationale. Il prit d'abord à Munich les éléments d'un romantisme médiocre, et puis la crise de Quarante-Huit l'arracha à ces redites, le restitua à ses origines, à ses compatriotes et frères de sang, Tchèques, Moraves, Slovaques ; il fit la découverte de cette vie paysanne qui, dans toutes les

parties de l'Europe orientale, a joué un si grand rôle comme symbole et comme témoin de la permanence des génies nationaux. Après lui, la peinture tchéco-slovaque se tourne vers l'Occident et vers la France,

Jan Matejko. — Jan Zamoyski.

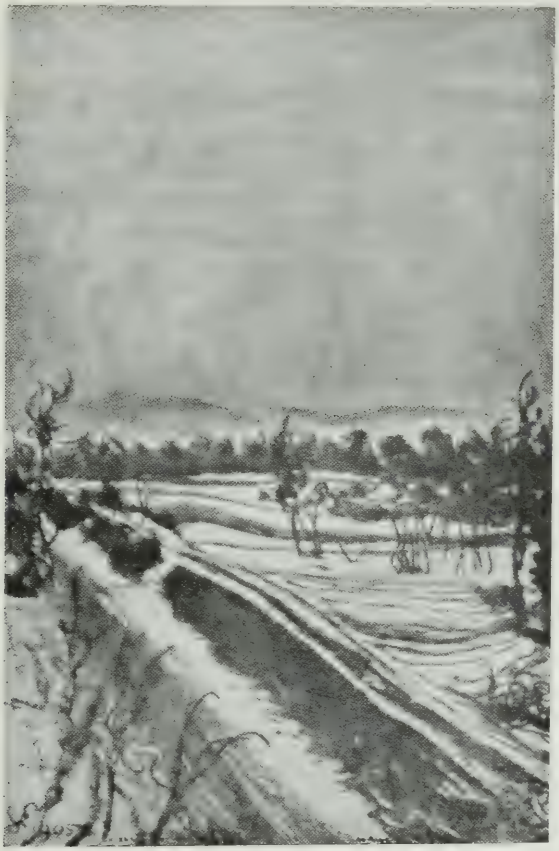
non pour désapprendre sa propre langue, mais pour s'y exercer avec plus de souplesse et pour la posséder mieux.

Il est remarquable de voir la peinture en Bohême et en Slovaquie donner à chaque époque et à chaque courant des talents significatifs : le drame historique eut Brozik et Mikulás Aleš, le naturalisme rustique inspire le maître slovaque Uprka (*Le casseur de pierres*, Prague), l'impressionnisme est représenté par Antonin Slavicek, dont les vues de Prague, lumineuses et mouillées, ont un charme mélancolique ; la réaction décorative, par Jan Preisler, talent harmonique, noble et paisible. Max Sva-

binsky est le grand virtuose du groupe, tour à tour brillant et sensible dans ses fleurs, dans ses portraits, plus énergiquement concis dans ses eaux-fortes. De nos jours, l'art tchéco-slovaque donne à l'école de Paris Max Pechstein et Coubine. Nulle part peut-être l'influence de Cézanne et des post-impressionnistes n'a été plus profonde : dès 1911, certaines œuvres de Spála, installé à Paris, traduisaient avec intensité les inquiétudes du moment ; ses études d'Italie et de Dalmatie (*Côte dalmate*, 1923, Prague) leur restent fidèles. De même les natures-mortes d'Emil Filla, et tout un tumulte de peinture jeune, où il y a de l'impatience, de la curiosité, de la monotonie dans l'excès.

Longtemps Norblin de la Gourdaine, Français, mais mêlant au sentiment du XVIIIe siècle une belle et pittoresque obsession des visions rembranesques, régna sur l'art polonais auquel il donna deux peintres, ses élèves, Michel Plonski et Alexandre Orlowski. Après le démembrement, la France, asile des patriotes exilés, la France de Mickiewicz et de Chopin, accueillit les peintres. D'excellents artistes s'y faisaient connaître dans nos Salons. Delacroix louait les portraits de Rodakowski. On doit donner une place à part à Michalowski, de Cracovie (1800-1855), élève et ami de Charlet, qu'il connut à Paris en 1832. Géricault l'eût aimé. Il a la touche grasse, forte et qui prend la forme. Ses hussards bleus, ses uhlans rouges, ses marchés aux chevaux sont d'une succulente qualité, d'un ton riche et vibrant. Il y a dans les aptitudes de ce peuple de musiciens et de sabreurs une note à la fois allègre, claquante et mélancolique qui se retrouve chez leurs meilleurs artistes. Ils ont bien peint les chevaux. L'art de Rodakowski et de Michalowski suffirait presque à définir l'école. Mais le sentiment patriotique exigeait davantage et l'on se tournait naturellement vers la peinture à sujets. Est-ce une raison pour considérer Grottger, d'ailleurs pénétré de l'enseignement et de l'idéologie de Munich, malgré ses amitiés françaises et son long séjour à Paris, et Jan Matejko (1836-1893), plus fameux encore, comme les fondateurs de l'école nationale polonaise ? Matejko est polonais par les sujets, par le choix des protagonistes, Batory à Pskov, Sigismond, Sobieski : son art, comme celui de Manes dans ses compositions historiques, comme celui de Brozik ou de Madarasz, relève de la formule historiographique la plus internationale. Il fait appel à une éclatante archéologie de costumes. Il est fastueux, émouvant, amusant et, il faut bien le dire, un peu vide.

Cette inspiration plaît, et partout. Elle donne l'illusion de la grande peinture. En Pologne, elle rend célèbre le nom de Jozef (1841-1914), conteur épique de la libre existence des Cosaques Zaporogues, ceux d'Henrik Siemiradzki et des Styka. Mais elle n'est que l'aspect le plus éclatant



Stanislaw Wyspianski. — Paysage. (Cracovie, Musée National.)

et le plus populaire de l'activité artistique. Comme ailleurs, à côté des grands annalistes, il y a ici des peintres silencieux, des observateurs émus. Chelmonski s'est attaché à nous montrer avec abondance et fidélité la vie intime et la vie campagnarde de son pays, les costumes et les coutumes, les hommes, les bêtes, les attelages de chevaux lâchés à travers la steppe plate, du fond de l'horizon bien tendu.

De nos jours cette veine a encore ses poètes, moins requis par le mou-

vement pittoresque que par l'accent des mœurs locales, colorées par les arts rustiques, Stanislawki par exemple, et Tetmajer. Wyspianski est un vigoureux géographe de la forme. En même temps l'époque contemporaine a vu quelques talents de qualité rare, mêlés aux agitations de la peinture occidentale et qui y font paraître tantôt la note exquise d'une sensibilité recueillie, tantôt la puissance des structures énergiques, expressives et savantes. Deux femmes représentent avec distinction, dans le milieu cosmopolite de l'école de Paris, ces qualités et ces recherches. Olga de Bosznanzka enveloppe ses portraits d'une ombre grise et dorée, où le modelé est une évocation, où la présence est moins évidence que charme et mystère. Mela Muter, dans une matière mâchurée, où le pinceau touche la toile de petites notes sèches et brèves, comme de traits de crayon à peine colorés, dégage avec une force singulière la construction des visages et l'architecture des gestes. Eugène Zak, Kramstyk sont polonais. Mais ces noms échappent à la définition d'un milieu ou d'une école. En vertu d'un rythme sensible dans toute l'histoire du XIXe siècle et du XXe, aux volontés nationales nous voyons se superposer les curiosités internationales, aux peintres de terroir succèdent les peintres nomades. Dans la stabilité du génie d'Occident, ces derniers, d'où qu'ils viennent, font intervenir leur inquiétude nerveuse, ce qu'il y a de dénoué, de trépidant et d'excessif dans le génie des communautés juives d'Orient, ce qu'il y a de volontaire et de théorique dans la pensée russe contemporaine, et bien d'autres éléments inanalysables où se retrouvent à la fois l'amère poésie de la réclusion et la rêveuse poésie du voyage.

Aux Slaves du centre et de l'est je joins les Slaves du sud, mais non pour les confondre avec eux. La Serbie est terre de civilisation antique et brillante. Sur des données grecques, elle a construit au moyen âge de remarquables églises, dont l'influence s'est exercée au loin dans la région danubienne ; à Stoudenitsa, et sur les murs de bien d'autres sanctuaires, elle a participé à la grande renaissance byzantine par des fresques sévères et charmantes, d'une gamme délicatement fleurie. Longtemps serve ou sujette, elle fut avant tout paysanne et militaire au XIXe siècle. Dans le cadre de la monarchie autrichienne, les Croates et les Dalmates maintenaient une culture nationale, plus ou moins sensible, selon les temps, aux apports de la culture européenne et au travail systématique de la politique impériale. Une étude complète devrait tenir compte de ces

nuances, faire une place à des groupes comme celui des impressionnistes slovènes. Mais au nord, à Belgrade, la pauvreté des musées révèle néanmoins des traits significatifs et des talents. A la première moitié du siècle appartiennent Pavle Simitch, portraitiste romantique, Abramovitch (1820-1860), peintre d'études de têtes assez belles, expressives et bien construites, Knejevitch enfin, à qui l'on doit l'image, singulière et forte, des filles de Karageorge, dans leurs atours de dames serbes, avec leur poitrine sortie du corset et leur air farouche. Le poète Djura Jaksitch commémora les grandes scènes de la vie nationale, et l'énergie de son tempérament domine son incertitude technique. *Le Prince Michel sur son lit de mort*, sombre et violent, n'est pas d'une imagination médiocre. Il est émouvant de voir ces peintres, à peine formés, traduire avec une pureté barbare les instincts profonds de la race. Ce ne sont pas de brillants rhéteurs ni des premiers prix d'académie. Le fusil est dans le coin de l'atelier. Une époque nouvelle de l'art serbe s'ouvre avec Georges Cristitch, plus habile, formé à Munich, mais chez qui les disciplines savantes n'ont pas atténué la verdeur originelle. Ses grandes compositions sont assez péniblement agencées. Mais il y a de la beauté dans ses études, des intérieurs assombris, des paysages dramatiques et vrais, ainsi que dans ses figures, d'une installation solide, peinte par larges aplats dans une matière un peu dure. On sent le contemporain de Manet, ou plutôt de Leibl, avec la finesse en moins. La Yougo-Slavie d'aujourd'hui donne, elle aussi, des inquiets et des chercheurs à l'école de Paris. Comme toute l'Europe de l'est, elle se penche avec une attention émue sur l'antique dépôt des arts populaires, c'est dans un sculpteur d'origine paysanne, d'une volonté inflexible, d'un sentiment fort et qui simplifie la forme avec une rudesse savante, l'Eginète serbe, Mestrovitch, qu'elle aime à retrouver l'alliance de son présent et de son passé, de ses aspirations et de ses souvenirs.

Ces groupes nationaux, qui viennent de se reformer et qui, pendant tout le XIXe siècle, ont lutté pour se reprendre et pour se libérer, ont été longtemps les marches de l'Occident. Si l'on met à part la Serbie, dont la culture et l'art anciens sont orientés vers Byzance, tous, Hongrois et Slaves latinisés, ont cherché dans la civilisation occidentale les principes ou l'émulation de leurs disciplines. La monarchie apostolique de Hongrie empruntait les éléments de son art religieux à la France de Cîteaux et de Villard de Honnecourt, à l'Allemagne du sud, à l'Italie lombarde; la Pologne faisait fleurir l'art gothique jusqu'aux rives du

Séreth ; plus tard, la Bohême italianisait son architecture et son décor. La fonction moderne de Vienne jusqu'à la Révolution, et même plus tard, fut d'être le carrefour et le marché de ces échanges. L'Allemagne et surtout la France eurent, au cours de notre âge, le rôle décisif comme éducatrices. L'impatience des génies nationaux leur demanda des leçons dont ils se servirent d'abord moins pour dégager leurs disciplines propres ou leur qualité sensible que pour développer ou soutenir un programme politique. L'étude des paysages, des coutumes et des arts populaires les rapprochait d'eux-mêmes. Une sorte d'équilibre instable tendait à se faire, à la fin du XIXe siècle, entre la leçon apprise au dehors et la leçon de la terre natale. Mais il était rompu par des forces nouvelles, le prestige européen de Cézanne, l'ascendant des indépendants français. Le génie des nomades orientaux s'emparait des nouvelles formules internationales et y faisait courir sa vibration propre. Leurs maîtres en apportaient le témoignage et l'inquiétude à l'école de Paris, avec les conséquences du déclassement social d'après guerre et du mélange des peuples. Ainsi le rôle historique des hommes des marches se trouve en quelque sorte renversé.

CHAPITRE V

LA LATINITÉ

Existe-t-il une latinité ? Oui, si l'on considère la communauté des origines, la parenté des langues, l'héritage laissé par la grande civilisatrice méditerranéenne, la Rome de l'Empire, et, sur les rivages, le long des routes, tant de monuments des morts. Ces traditions hantent la mémoire des peuples, leurs rêves politiques, l'éloquence de leurs orateurs. Il arrive même qu'elles excitent leur action historique et qu'elles élargissent leur nationalisme. Mais se maintiennent-elles dans une culture commune ? En fait, cette notion de latinité est récente. Elle s'étale, pour l'unifier, au-dessus d'un prodigieux mélange séculaire. L'histoire a lancé les Wisigoths et les Maures en Espagne, les Goths et les Lombards en Italie, les Catalans à travers la Méditerranée, les Arabes sur toutes ses rives, les Normands et les Angevins dans les Deux-Siciles. Sur les bords du Danube, la prudence de la politique impériale a reculé, avec la frontière militaire, les colonies de Trajan, et le Dace romanisé n'a plus eu que la montagne pour abri, tandis que tourbillonnait dans les plaines la mêlée des invasions. De plus, chaque groupe réagit d'une façon qui lui est propre, il est modelé par sa fonction. Celle de la France n'est plus latine, elle est européenne. Le XIXe siècle donne à l'Italie sa tardive unité et ressuscite en elle, avec le goût de l'empire, les plus fortes passions. Sur le Danube, il affranchit et réunit des principautés longtemps amollies par la servitude et leur rend, avec l'exercice de la liberté, la mémoire de leur grandeur et le désir d'un rôle politique. Il délivre l'Espagne du fardeau de sa richesse coloniale et la concentre en elle-même. En même temps, à chaque nationalité se superpose l'Europe moderne : à mesure qu'elles se saisissent, s'unifient et se découvrent, dans leur passé latin ou dans leur rêve d'action, des principes communs, elles subissent l'internationalité de la vie contemporaine, qui dissocie les blocs les plus compacts. L'activité industrielle substitue aux

courants d'autrefois des courants nouveaux, dont les parcours bouleversent l'économie ancienne. La notion d'une culture latine, comme la volonté d'un art strictement national, est détruite par les voyages, par les musées ouverts à la peinture de tous pays, par les expositions internationales, par l'attraction des deux ou trois villes qui sont capitales du monde. Que reste-t-il du vieux patrimoine? Des volontés plus que des instincts, mais aussi cette grande force : les habitudes de la vie, le soleil, la vivacité, une éternelle aptitude au bonheur, la facilité des dons.

Quoi qu'il en soit, la fin du XIXe siècle et ces récentes années ont vu paraître, sur les rives méditerranéennes et dans d'autres pays, fiers de leur latinité, de nombreux peintres et de nombreux talents. Conformément aux conditions de l'histoire, ce réveil présente un aspect double : tantôt il est l'expression d'un sentiment de patrie ou d'école; chez un vieux peuple il rajeunit une tradition forte; ailleurs il appelle sur la particularité des mœurs et des paysages l'attention des peintres. Tantôt l'artiste tend à se mêler à la vie européenne et à s'y fondre, les virtuoses et les modernistes sont souvent des cosmopolites. L'appel du « moderne » est également fort dans les milieux saturés de passé et dans les milieux récents. Plus que la permanence ou la résurrection des traditions nationales, il s'exerce avec empire sur l'ardeur des générations, auxquelles il apparaît comme une preuve de vitalité, comme la promesse d'un ordre nouveau.

L'Italie. — Elle a répondu à cet appel, et même avec plus d'indépendance et plus tôt qu'on ne croit, elle a retrouvé dans des milieux séculaires des forces d'interprétation originale de la vie, des accents qui sont à elle et qui sont du siècle, — plus encore, près des grandes passes des Alpes, dans la désolation des hauts plateaux, loin des villes agitées, une sévérité. Rien de commun entre cette Italie moderne et l'Italie ancienne. Il semble d'abord que la peinture ait perdu le grand don méditerranéen, la puissance et l'harmonie dans la création plastique, la lumière, le jet, et que c'est entre d'autres mains qu'est passé l'antique héritage, l'art de dresser avec noblesse, sur des murailles civiques, l'image exemplaire de la femme et de l'homme, les sereines ordonnances de formes qui fixent depuis des siècles le songe des Gréco-Latins. On pourrait d'abord être tenté de croire que l'Italie entre en quelque sorte de biais dans la peinture moderne, par un diminutif, par un passe-passe d'ingénieuse dextérité, le fortunysme. Que le prestidigitateur espagnol ait été porté en terre sur les épaules de peintres napolitains, dans une espèce de triomphe

funèbre, voilà qui nous attriste, même si nous ne songeons qu'à Luca Giordano. Mais c'était aussi gratitude opportune et profonde pour un maître qui, venu d'ailleurs, révélait à l'Italie moderne son aptitude à l'adresse, au joli, à la virtuosité des doigts prestes. Cet art avec son éclat, mince, dur et cassant, avec sa brillante sécheresse, se propagea dans toute la péninsule. Il en resta longtemps quelque chose sur la palette et aux mains des peintres de Naples et de Venise, jusque dans la peinture religieuse de Morelli et dans la première manière de Paolo Michetti.

Cliche Alinari.

F.-P. Michetti. — Le Vœu (1883). (Rome, Galerie d'art moderne.)

Des cosmopolites doués nous faisaient connaître une autre Italie, errante, impressionnable, toujours agile, avec des éclairs de supériorité. C'était le nomade Pasini (1826-1899), peintre du shah de Perse, émule et contemporain de notre seconde génération d'orientalistes, observateur exact, dépourvu de nostalgie et de charme, mais précieux coloriste. C'était vers les années 80, un nerveux, un délicat, qui nous arrivait de Naples et qui mêlait sa fièvre napolitaine à la fièvre de Paris, dont il a peint les gris mouillés, les passantes et les passants, les mélancolies fébriles avec une grâce charmante, Joseph de Nittis (1846-1884). C'était Boldini, de Ferrare, le plus aigu, le plus trépidant des virtuoses. La femme entre ses mains n'est plus qu'un mannequin convulsif dont la robe semble près de tomber, striée des luisants cassés du satin, bouillonnante de lingeries mousseuses, elle

est à demi nue et d'une chair toute mouillée. Ce n'est pas de l'animation, c'est du vertige, — c'est la frénésie pâmée de la danse, la brusque secousse d'un moteur et, d'avance, la délirante vibration du cinéma. Peut-être un Italien moderne pouvait-il seul inventer la qualité de cet accord. Cette fougue, ce nerf, ce brio de saccades, cet allant ou plutôt cette perpétuelle « bougeotte », — mais quel rythme de mots pourrait s'emparer de ces cadences emportées? — c'est le ton de la vie européenne, du train de luxe et des villes de plaisir à la fin du siècle, mais c'est aussi de l'italianité, par la câlinerie démonstrative, la véhémence du geste et l'amusante élégance du tour.

Mais il faut remonter le cours des années et chercher plus loin. Dans les beaux musées d'art moderne récemment organisés par l'Italie, on discerne, à côté des fortunystes et des virtuoses nomades, toute une série d'expériences, qui se sont poursuivies à peu près simultanément dans des milieux divers. Sans doute le romantisme juste-milieu est, ici comme partout, une forme durable : à Rome, Cesare Mariani, Guglielmo de Sanctis, Francesco Jacovacci en ont continué brillamment les leçons et le prestige, auxquels Maccari ajouta les recettes d'un éclectisme archéologique à la Gérôme. Cependant un peintre longtemps méconnu, plein de charme, Tranquillo Cremona (1837-1878), dont la tendresse va parfois jusqu'au sentimentalisme, poursuivait à Milan les recherches de Carnevali sur les problèmes de la lumière en peinture. A Florence (dès 1861), les *macchiaiuoli*, les « tachistes », annonçaient un art libre et vif, qui cherchait son inspiration en dehors de tout académisme : c'était l'orientaliste Stefano Ussi, et, avec lui, tout un groupe qui devint bientôt centre et foyer, avec Serafino de Tivoli, Telemaco Signorini, touché à Paris par l'exemple des naturalistes rustiques, avec des poètes de la vie des champs comme Banti, Lega et leurs émules. De Naples, de Bologne leur vinrent des amitiés et des sympathies. A ce mouvement se rattachent encore des artistes plus voisins de nous, d'essence florentine ou toscane, la verve de Plinio Nomellini, la sensibilité de Mario Puccini (mort en 1920).

Ainsi nous voyons se dessiner, derrière l'Italie du bel canto, une Italie plus attentive et plus finement lyrique, qui prend part avec personnalité aux mouvements de la culture contemporaine dans l'Europe d'Occident. Ce n'est pas sans peine qu'elle se défait des fioritures d'une jolie main, d'une jolie voix, mais elle se mêle à la gravité du siècle, elle se prête à ses expériences. Sur ce mode, elle s'est exprimée avec variété dans son

école de paysagistes, On a vu la portée d'une œuvre comme celle d'Antonio Fontanesi ; ce ne sont ni ses contemporains ni ses successeurs immédiats qui l'ont le mieux comprise : mais il y a un sentiment large et puissant dans certaines pages du Lombard Mose Bianchi (1840-1904), une poétique émouvante du ciel, de la mer et du vent. Le Napolitain Palizzi (1818-1899) peignit les bêtes avec une sorte d'amitié paysanne, d'instinct, d'une touche habile, qui caresse plus qu'elle ne construit. La génération suivante montre en Philippe Carcano, Piémontais, un peintre assez ample, sec et brillant, des beaux espaces aérés, dans les campagnes d'Asiago. L'émotion de sympathie et parfois la qualité pénétrante de Fontanesi se retrouvent chez un certain nombre de paysagistes de sentiment. Nous verrons Guglielmo Ciardi plus économe de sa matière, qu'il lui arrive de frotter seulement sur le gros de la toile, et chez qui la pâte picturale semble se dissiper et s'évanouir, pour mieux dire le ton juste et la fine émotion. Le peintre trentin Bartolomeo Bezzi évoque avec un grand charme, dans des gris et des roux légers, des aspects de nature qui suggèrent le décor des *Promessi Sposi*. La mélancolie de l'automne baigne certaines vues de Turin peintes par Felice Casorati. Ce délicat lyrisme se mêle à des soucis de style chez Battista Costantini (*Ora di pace*, Venise) et, chez Pietro Fragiacomo, de Trieste (1856-1922). Guglielmo Ciardi et Fragiacomo nous mènent au groupe des Vénitiens, — groupe, et non pas école, mais c'est déjà beaucoup. A côté de l'italianité d'ensemble, à côté des brillants cosmopolites, il est intéressant de noter, non des survivances des milieux anciens, mais l'accent reconnaissable des milieux modernes.

Venise a ses paysagistes de terre ferme, séduits, comme au cours du Quattrocento, par les lacs purs et glacés, par les monts drapés de vapeurs à travers lesquelles étincellent l'or et l'argent des neiges. Venise a les paysagistes de Venise, et aussi certains peintres qui gardent une goutte de l'élixir séculaire. La tradition du XVIIIe siècle, au moins celle des peintres de mœurs et de *prospettive*, n'avait jamais été complètement perdue, je l'ai montré pour les premières années du XIXe. Mais elle restait attachée à l'imitation. L'art vénitien moderne, après l'unité, prend un caractère plus vif et plus libre, sans rompre avec le charme de jadis, auquel il reste fidèle et sensible. De là une qualité particulière, qui est attachante. Giacomo Favretto (1849-1887) eut l'autorité délicate d'un initiateur qui aima le grand passé, les aspects chatoyants et magiques d'un milieu choisi. Évocateur de murailles anciennes, de reflets, d'eaux

dormantes, de fêtes d'autrefois, il conserve dans son dilettantisme la mélancolie d'une destinée rapide ; il fait briller autour d'une féminité délicate les prestiges d'une subtile couleur. Le portrait de femme de la Galerie d'art moderne, à Venise, est une chose séduisante et rare, avec ses modelés clairs, ses fonds passés, la grâce démodée de ses dentelles, d'un sentiment précieux, familial et cérémoniel. Ettore Tito eut la notion juste de l'atmosphère de sa patrie, de ces gris nuancés et frais qu'avivent, sans fausse chaleur, mais comme mouillés, des tons jeunes et clairs : peut-être la qualité en est-elle plus sensible dans ses études que dans ses compositions allégoriques et décoratives. Les trois Ciardi, Guglielmo, Emma, Giuseppe sont école à eux seuls : une esquisse d'Emma Ciardi, grassement peinte et subtilement lyrique, est une belle chose. Elle a la divination tendre de la vieille pierre, du balustre au bord du canal, de la façade rongée par l'air, du parc rêveur, du clair de lune d'autrefois. Elle est poète, elle aussi, et jusque dans sa fine matière irisée. Que de peintres, dans cette Venise contemporaine, dépositaire des merveilles des siècles ! De Trieste lui vient Fragiacomo, de Goritz Italico Brassi, qui déploie comme un bouquet ou comme une parure, au-dessus de l'eau luisante, la gerbe de feu de la girandola, tandis que Sartorelli peint Venise comme Anvers, encombrée de pesantes barques, clapotante d'eaux lourdes, enfumée de charbon.

Rome fut longtemps la citadelle du romantisme éclectique et de la grande peinture décorative : elle ne craignit pas de confier des murailles à Maccari. De Sicile lui vint Antonio Mancini, de l'ordre des virtuoses, riche en empâtements versicolores, derrière lesquels il y a le nerveux de la forme et l'intensité de la vie. Le groupe *In arte libertas* portait une fière devise. De son fondateur Nino Costa à ses représentants actuels, dont Sartorio est le plus vigoureux, il a surtout accepté l'influence des préraphaélites, qu'il a cherché à corser d'énergie romaine et qu'il hausse au colossal.

Mais Naples, abondante en fortunystes, donnait aussi des maîtres plus personnels. Voilà un milieu dont les vastes tentatives remplissent la fin du XIXe siècle. C'est peut-être ici que le parler italien a, en peinture, l'accent le plus fort. La note mystique s'y mêle à la note populaire, la romance sentimentale à l'épopée religieuse. Domenico Morelli (1823-1901) fut d'abord formé à l'Académie par Camillo Guerra. Il voyagea, connut à Rome les derniers Nazaréens, eut sa période romantique, comme un autre Napolitain du même temps, Bernardo Celentano. Mais

c'est comme peintre évangélique qu'il acquit son autorité et qu'il laisse une trace. Son Christ, tour à tour théâtral et romanesque, errant dans

Boldini. — Portrait du Comte Robert de Montesquiou. (Musée du Jeu de Paume.)

une solitude suave ou déposé au pied de la croix, serré dans ses bandelettes de momie, sous une lueur violente et fumeuse, est une image étonnamment italienne et napolitaine. D'ailleurs il arrive que Morelli (de

même que son élève Dalbono) reste pailleté de fortunysme... Mais dans l'œuvre de Paolo Michetti (né en 1851) il y a quelque chose de plus, l'ampleur de la conception, le sentiment étrange et poignant de la vie, une sorte d'obsession des formes populaires, dévotes, mystiques, fétichistes de la foi. Il est le peintre des fanatiques et des miraculés. Du gentil charlatanisme fortunyste, auquel il eut le mérite de s'arracher, il s'est haussé à l'humanité. Son réalisme mystique est parent de celui de Répine, mais il est italien, et l'autre est russe, — et j'ajoute qu'on ne peut pas non plus peindre de manière plus différente. L'un construit par l'évidence des reliefs, l'autre fait onduler les foules par des frottis légers, par un chatoiement de touches harmonique et brillant (*Le Vœu*, 1883, Rome). Ce compatriote de saint Janvier connaît la ferveur des misérables, les coudoiements du bon Dieu, de la bonne Vierge et des penailleux; mais on sent encore en lui, malgré les proportions des œuvres et l'étrangeté de la vision, dans ces accumulations qui ne remplissent pas et qui, selon le beau mot de Whistler, laissent bourdonner la toile, la prestesse d'un peintre d'accessoires et le pittoresque fatigué de la guenille. Il y a plus de calme dans la *Fille de Jorio* (1895, Berlin), mais moins d'intérêt.

Le métier de Michetti est un métier moderne. Les recherches techniques des peintres français sur la touche divisée et le mélange optique étaient peu à peu connues des Italiens. On en voit l'influence et comme l'ondulation dans l'art de Plinio Nomellini, de Morbelli et de Previati. Elles s'associent au sentiment symbolique dans des œuvres comme la *Fleur brisée* de Pellizza da Volpedo (Jeu de Paume), mystique et réelle, échelonnant comme autant d'ombres et de clartés, dans un beau rythme, autour d'une jeune tombe, les petites en sarrau sombre et les grandes en voiles blancs... Mais un nom plus haut domine ce moment de la peinture italienne, — celui de Segantini.

Dürer nous a laissé le dessin d'une roche du Tyrol, sorte de bastion naturel dont les assises sont expressives et puissantes comme les traits d'un visage, vers laquelle montent des chemins et de petits vergers pleins d'arbres à tête ronde : c'est Arco, c'est la patrie du grand peintre italien du dernier siècle, — terre d'Autriche selon la géographie politique d'hier, carrière et talent tout à l'Italie. Mais Giovanni Segantini (1858-1899) resta fidèle à la montagne, à l'aridité des pics, aux déserts de cailloux, après une courte période d'apprentissage et une manière lombarde pleine de grandeur : dès cette époque, il était envahi

par les larges harmonies de l'homme et de la terre, par la poésie de la glèbe et du travail, par l'éloquence des êtres qui ne parlent pas ; dès cette époque, il était inquiet de cette technique singulière, parente à la fois de notre divisionnisme et des lacis de pâte de Van Gogh, mais qui ne leur doit vraisemblablement rien. C'était un petit berger des sommets, qui dessinait à la pointe d'une pierre pendant les longues après-midi en montagne, et que les académies de Milan, si fertiles en improvisations

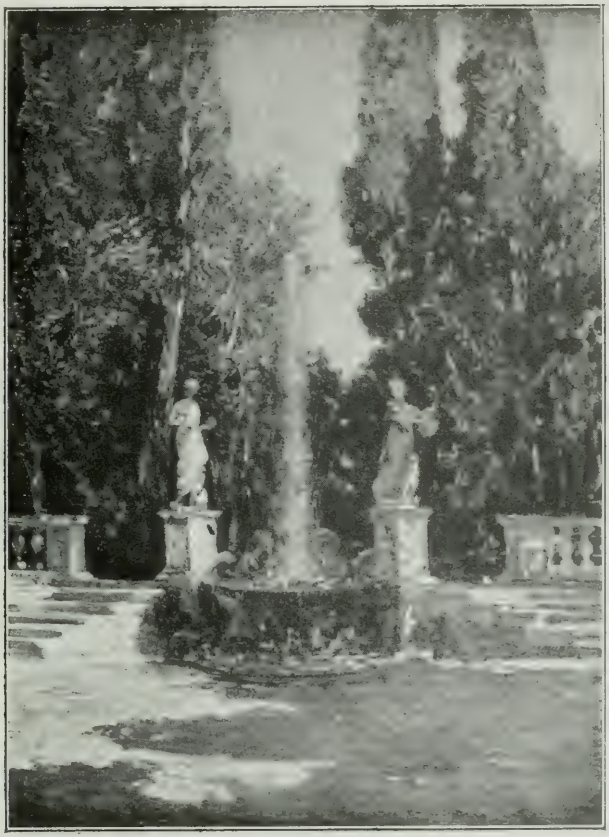
Ettore Tito. — Chioggia. (Musée du Jeu de Paume.)

brillantes, ne réussirent pas à gâter. Il porte en lui, comme un don sacré, l'amitié des bêtes et de ces champs difficiles, où l'homme besogne durement. Nul n'a peint comme lui, si ce n'est Millet, le bon compagnonnage de la terre et du pauvre, les lassitudes résignées, les épaules penchées en avant par les retours du soir, les grands espaces silencieux pleins de troupeaux. Mais il faut qu'il s'arrache aux plaines, à l'insipide et banale paysannerie vulgarisée par le naturalisme. Il faut qu'il s'élève aux durs pays, où le soleil est cru, la bise coupante, le sol rèche et rebelle à l'outil, où l'horizon est dentelé de sommets, où la terre enfin, pauvre en végétaux et comme pétrifiée, semble une autre planète, où la démarche de l'homme, son repos, son travail, enveloppés

de silence, prennent une grandeur religieuse, un aspect de stupeur. Dans la dernière période de sa vie, avant de mourir au Schaafberg, il accentue son art d'intentions symboliques qui n'ajoutent rien à ses constructions puissantes, paisibles et tristes, parcourues par la lumière d'un air raréfié, colorée sans ardeur, froide du voisinage des neiges. L'enveloppante mosaïque des touches ne disperse rien : ou plutôt ce sont de grandes tapisseries austères et belles, dont le point prend la forme des choses et la modèle avec unité. La *Charrette* (1889, Bâle,) les *Laboureurs* (1890, Munich), les *Deux Mères* (1889, Saint-Moritz), — bien d'autres œuvres encore, jusqu'au Triptyque des Alpes, interrompu par la mort de l'artiste, sont l'expression d'un génie solitaire en qui le sentiment de la nature et de l'homme, tel qu'il a été élargi au milieu du siècle par les grands poètes du réalisme français, coïncide avec la pensée religieuse des artistes de 1890 et se rajeunit par la liberté des techniques.

Mais, au pied de ces sommets, il subsiste des villes, une Italie qui refuse d'être définie désormais par son passé et considérée seulement comme la terre des morts. L'activité moderne d'un grand peuple crée sur tous les points les organes de production, de transmission et d'échange. L'intensité de la vie urbaine multiplie, dans le décor de l'Italie ancienne, entre les palais et les basiliques, les formes les plus récentes de l'industrie. Le bouillonnement de l'imagination, la hâte de regagner le temps perdu, l'orgueil des résultats acquis en peu d'années, enfin le sentiment faux d'une longue injustice et d'une critique railleuse à leurs dépens engendrent chez les Italiens une fièvre particulière : ils voient grand et, si j'ose m'exprimer ainsi, ils voient futur. Les têtes solides n'acceptent plus le passé comme base et support du présent. Les têtes vives s'en détournent, le renient, l'excommunient. Qu'on ne leur parle plus de la Renaissance, des musées, des sculpteurs morts, des peintres morts, des poètes morts. Qu'on ne leur jette plus à la tête le faste insultant des gloires d'autrefois. Qu'on cesse de fouler le sol qu'ils ont sous les pieds, eux vivants, comme une allée bordée de tombes. La réaction la plus violente, — et la plus logique, — contre le passéisme aigu du siècle, ce sont les Italiens qui l'ont formulée, c'est le futurisme. Il est intéressant comme symptôme, comme le trait d'une race qui trépide (parfois sur place) et d'un âge emporté par sa propre vitesse et qui bouscule le vieux rythme des états de conscience. Plus riche en programmes qu'en œuvres décisives, il est la part prise par l'Italie au

malaise d'une époque peut-être dégoûtée de l'objectivité par les images photographiques et qui demande aux formes contemporaines de la vie sociale et de l'industrie les éléments d'une morale, d'une religion et d'une esthétique nouvelles. Mais le futurisme a passé vite sur l'écran.



Emma Ciardi. — Le jardin des Muses. (Musée du Jeu de Paume.)

Peut-être n'est-il qu'un épisode. Dans le romantisme douloureux de Modigliani, dans le réseau de ses disproportions convulsives, il y avait la promesse d'un peintre, un bouquet de dons jeunes. Entre son passé, son présent et son futur, on ne discerne pas encore quelle sorte d'accord peut établir l'Italie.

Armando Spadini (1883-1925) nous le faisait entrevoir. Ce charmant artiste, Toscan d'origine, mais bien plus voisin de Corrège et des Bolonais, fut un moment sous l'influence de l'art de musée, qu'il pratiqua

avec talent, au temps où la gloire de d'Annunzio faisait régner une esthétique raffinée, gorgée du souvenir des maîtres. Et puis il s'en libéra pour regarder la vie, pour cultiver une sensibilité harmonieusement moderne. Par son inspiration, par ses modèles et ses motifs : les femmes, les enfants, les jardins, les beaux fruits, par sa riante aisance, par la pulpe d'une lumineuse chair, il fut un peintre de la félicité, il eut la jeunesse et le charme. Mort avant l'âge, il n'a pas eu le temps d'acquérir sa maturité dorée. Mais après les saccades du romantisme expressionniste, après une vision kaléidoscopique de l'univers, ces magnifiques promesses nous autorisent à penser que l'Italie tente de se reprendre et de se retrouver.

Les Latins du Danube. — Le peuple roumain, excellemment doué, a un passé qui plonge au cœur des plus antiques annales de l'Europe. Il vient d'étendre son unité politique à toutes les régions où se parle sa langue, construite de fortes épaves latines, où la poterie rustique se décore de fleurs vives, où le paysan en chemise brodée sculpte, sur la houlette pastorale, des spires, des rosaces, des triangles et des denticules aussi anciens que la race blanche. Sur les rivages de la Mer Noire, il voit se dresser les débris des colonies grecques et des municipes romains. Sur les murailles des églises peintes défilent les saints et les saintes de l'hagiologie byzantine. Ni le Slave ni le Mongol ni le Hongrois ni le Turc n'ont réussi à le dénationaliser. Dès le XVIIIe siècle, les Transylvains se sont tournés vers Rome pour y fortifier les éléments d'une culture nationale et latine. A la même époque, les boïars valaques et moldaves lisaient Voltaire et visitaient l'Occident, et, dans leurs vastes gentilhommières crépies de blanc, leurs fils ajoutaient à leurs bibliothèques les romantiques français. Séparés de la Méditerranée, ce sont des Méditerranéens, et la goutte de sang grec qui coule dans leurs veines les raffine en vivacité subtile, ajoute à leur merveilleuse aptitude à comprendre. Entre le Bulgare, le Hongrois et le Slave, après tant de batailles et d'invasions, ce peuple, récemment soudé, se retrouve un et intact, dans ses traditions et dans sa culture. Il est identique à lui-même dans ce qu'elles ont de plus ancien et dans ce qu'elles ont de moderne. En aimant les penseurs et les maîtres français, il ne se détournait pas de son patrimoine, il ne le reniait pas. Les dons d'une humanité choisie établissent une profonde continuité morale entre le présent et le passé, le paysan et le seigneur, le potier de village et le grand peintre. Les

affinités qui sont entre les hommes existent entre les nations. Même mêlées, même foulées, elles leur demeurent fidèles. S'il est permis d'in-

Giovanni Segantini. — Les deux mères (1889). (St-Moritz, Segantini Museum.)

Cliché Bruckmann.

voquer la latinité, c'est là, c'est aux rives du Danube, en Roumanie.

Mais ce vieux peuple agricole et féodal est à l'extrémité de l'Europe. D'une part il confine à la Russie méridionale, de l'autre à la Turquie,

dont il a longtemps subi le joug, comme la Bulgarie, qui l'en sépare. Latinité, — mais d'Orient, avec une note de rêverie nostalgique et l'ardeur de la volupté. Regardez leurs tapis, peu connus, et dont les plus beaux comptent parmi les chefs-d'œuvre de ce grand art. C'est là que le mélange, ou plutôt l'harmonie se fait le mieux. L'usage, la matière, quelques règles de composition appartiennent à l'Asie. Mais il y a une grâce et une sensibilité toutes méditerranéennes dans l'invention des motifs et le charme des tons. De pauvres paysannes les fabriquent, comme elles brodent, dans des gammes chantantes et délicatement précieuses, les belles chemises de leurs noces. En Olténie, ce sont des parterres, d'une luxuriance bien ordonnée, riches en entrelacements souples. Les rouges en sont frais comme le soir.

Ils sont naturellement peintres, ils ont ce don des dons, celui qui se commande le moins, et que l'esthétique la plus retorse ou la plus enflammée ne peut faire naître d'un sol ingrat. Ils l'ont comme celui du chant et de la danse, facile, spontané, et qui n'a pas encore donné tout sa mesure. Autour d'eux, le long du Danube et de chaque côté du Balkan, on voit paraître parfois un artiste, — Gysis, Athénien de Munich, le grand sculpteur serbe Ivan Mestrovitch, gâté par l'Académie et la Sécession de Vienne, et son compatriote, également de formation allemande, Rista Vukanovitch, peintre d'épisodes nationaux, organisateur de la première exposition de Belgrade (1899). Les noms balkaniques ne manquent pas aux livrets des manifestations indépendantes de ces dernières années, ils y représentent, avec plus ou moins de talent, l'outrance ou la passivité des formules. La Roumanie a l'aptitude native, le goût, la continuité, de beaux musées d'art moderne (la collection Simu, à Bucarest), elle est milieu, elle est école.

Cette école n'est pas très ancienne. La peinture telle qu'elle était comprise en Occident ne fut connue et pratiquée par les Roumains qu'au XIXe siècle. Mais ils avaient auparavant les belles liturgies peintes des églises, et ces icones qui, lorsque la tradition n'en est pas affadie par des barbouilleurs italiens ou dalmates, conservent, dans un style plein de force et de gravité, une étonnante harmonie de couleurs. L'archéologie contemporaine s'en est emparée, et les peintres les étudient. Les uns et les autres aiment à y découvrir, à travers le réseau des influences, quelques traits d'un charme, d'une vivacité, d'une clarté de composition qui échappent aux typiques de l'Athos et aux procédés slaves. A la Curtea de Argesh, en Valachie, comme aux monastères de Bucovine,

ces anciennes annales de la peinture roumaine ont une grandeur, une autorité, une jeunesse qui, demain, transposées dans la vie moderne, peuvent inspirer un très grand peintre. Mais c'est ailleurs que les artistes roumains du XIXe siècle sont allés chercher des leçons. Alors

Cliché Ch. Piccardy.

Modigliani. — Femme au petit col blanc. (Musée de Grenoble.)

Assaji envoyait Panaiteano, fondateur de l'École des Beaux-Arts de Jassy, étudier à Munich. On doit faire ici une place à Anton Chladec, Tchèque naturalisé Roumain, peintre attitré des boïars : il vécut en Italie et dans le Banat, puis à Bucarest, où il s'établit définitivement. Mais le premier grand nom de la peinture roumaine est celui de Théodore Aman (1828-1891), artiste de formation française, élève de Drolling, qui le considérait comme un de ses meilleurs disciples. Ses œuvres ont été, pour la plupart, conservées dans sa maison de Bucarest, devenue

musée. Elles sont inégales, c'est vrai, et, si l'on met à part un beau portrait du peintre par lui-même, d'un sentiment large et profond, et quelques eaux-fortes, toutes les erreurs de la peinture officielle, tous les accessoires d'un romantisme de seconde main et, plus tard, les sécheresses d'une exécution naïvement habile s'y reconnaissent aisément.

Il fut l'initiateur, et c'est un grand titre, le premier qui ait été fortement saisi par cette école française, dont l'enrichissement et le renou-

Cliche Vizzavona

Grigoresco. — Paysanne. (Bucarest, Collection du Dr Th. Doncos.)

vellement réguliers dessinent en traits si nets et dominent l'histoire de la peinture au XIXe siècle. Mais ici comme en Scandinavie, contrairement aux disciplines allemandes, ces influences n'ont rien imposé, — elles ont éveillé. Certes, ces Latins d'Orient, d'une si rapide compréhension, si promptement assimilateurs, couraient des risques. Là comme partout, il y eut des âmes molles et des talents reflets. Mais aussi combien de jolies natures, nerveuses, fines, sensibles, et selon les grands accords du génie national! Le maître, celui qui a donné le ton à la dernière génération, Nicolas Grigoresco (1838-1907), est roumain de toute son âme et dans tous les aspects de son œuvre. A vingt ans, reclus

volontaire au monastère d'Agapia, dans une magnifique solitude moldave, il en décora la chapelle de peintures religieuses où la spontanéité d'un don charmant assouplit l'art des antiques « zougraves ». Michel Kogalniceano les vit et fut frappé de ce qu'elles annonçaient au delà des grâces écolières. Il envoya l'artiste en France. De l'Ecole des Beaux-Arts, Grigoresco gagna la forêt, Barbizon et la révélation de son propre génie

Cliche Vizzavona.

Andréesco. — Le village. (Bucarest, Collection du Dr Bratiano.)

(1861-1867). L'amitié des maîtres français ne l'arrachait pas à sa rêverie roumaine, aux souvenirs des doïnas, à l'image de la grande plaine danubienne, argentée de poussière, à ce doux pays des collines, avec ses vignes et ses petites maisons blanches couvertes de bardeaux. Quand il revient, il a beaucoup appris, mais il reste un poète, son art est un chant d'oiseau. Roumain, par la tendresse, par le fin lyrisme, par la qualité de sympathie qu'il met dans sa peinture, dans le choix de ses motifs, d'une mélancolique largeur ou d'une intimité rêveuse, par ce qu'il y a de caressant et de spirituel dans sa manière. Parfois une sorte de génie

féminin et tzigane l'inspire. Dans le paysage, il a la qualité de divination des maîtres, il va au cœur, par la pureté du sentiment, par la justesse exquise, qui demeurent même dans ses facilités d'esquisse, dans la partie de son œuvre considérable qui trahit la verve un peu courante, et même la manière. Il n'est pas moins un poète (et peintre excellemment), quand il se passionne pour les énigmatiques nomades, pour leurs filles à la peau brûlée, pareilles à des bêtes charmantes, fantasques et très féroces, pour le pauvre juif des villages, malheureux et malin, enfin quand il peint la guerre, non avec l'évidence d'intentions humanitaires d'un Verestchaguine, non dans le style d'état-major de von Werner, mais comme un soldat qui l'a faite, et fièrement, pour l'indépendance de son pays, d'un trait vif, nerveux et sincère. Les beaux dessins de la collection Kalinderu, à Bucarest, complètent à cet égard l'idée que peuvent donner de son talent les tableaux du musée Simu et, dans de nombreuses galeries roumaines, tant de fortes images de la patrie, les hommes, les arbres, la terre, le ciel, enfin cette lumière à la fois brillante et enveloppée, si fine, si vive, qui est peut-être l'âme même de la Roumanie.

Dans l'histoire de la peinture roumaine, Grigoresco n'est pas un génial isolé, une flamme brillante sur un paysage désert. Il eut des émules et des continuateurs. Il suscite une école, non pas de purs disciples, et faite surtout d'affinités. Andréesco, son compagnon et son ami, fut, comme lui, éveillé par le génie français et particulièrement sensible à l'art de Diaz et de Rousseau : ce petit professeur de dessin avait les dons du poète et du peintre, le sens d'une poignante mélancolie rustique, l'instinct de l'heure et de la saison. Sur la route triste qu'avoisinent des maisons basses, il a bien peint le ciel vaste et familier des pays de plaine... Luchian est un parfait artiste. Mort prématurément (1916), il a eu le temps de se dire avec magnificence. C'est une âme ardente et, dans ce groupe où la qualité du sentiment a parfois quelque chose de féminin, un talent vigoureux, décisif et frais. Ses études de fleurs l'attestent, mais ce qu'il y eut de tendre et de pénétrant dans son génie donne un charme rare à ses paysages de la terre natale, à ses beaux dessins souples, où les arbres et les herbages se marient à l'atmosphère dans une intimité enveloppante.

Voilà la tonique, ou plutôt la dominante. Elle ne paralyse pas les recherches, elle n'unifie pas les talents. Des amateurs roumains établis à Paris, comme Georges de Bellio, le « sorcier sympathique » qu'évoque Gustave Geffroy, s'attachaient aux impressionnistes français, aux recherches

et aux inquiétudes du génie moderne. Petrasco a l'homogénéité subtile et puissante de la matière, le gras de la touche qui prend d'un seul coup le ton, la forme et l'enveloppe. D'autres artistes suivaient des disciplines éclectiques. Les expositions de Bucarest et les nôtres révélaient la variété des aptitudes, avec des peintres d'histoire, de portraits, de paysages et de scènes rustiques, — Verona, Mirea, Loghi, Stambulesco, Gropeano. Dans une gamme restreinte et savante, Stoenesco

Cliche Vizzavona

Luchian. — Cour de monastère, pastel. (Bucarest, Collection A. Blank.)

exprime le charme d'une virtuosité fine. Même quand il peint dans les jardins de Beaulieu, Stefan Popesco porte en lui une âme roumaine, mais, quand il dessine d'une plume nerveuse et fortement tenue les marécageuses broussailles du delta, la terre saturée d'eau, les arbres des contes de fées et leurs racines pendantes, il est plus près encore du cœur de son pays, son inspiration est plus profonde et plus large.

Une colonie d'indépendants s'est établie aux rives de la Mer Noire, en vieux pays turc, à Balcic, et l'on y peint mieux qu'on ne peignit jamais à Neu-Dachau ou à Worpswede. Jean Steriadi est déjà consacré par d'amples compositions, dont la plus célèbre, les *Badigeonneuses*, tenant leurs longues hampes comme les lances de la *Reddition de Bréda*,

a l'autorité d'une belle construction populaire et savante, dans une fine harmonie de gris, de blancs et de bleus. Mais Steriadi est aussi paysagiste, et musicien du paysage, par le charme, par la qualité effusive, par ce qu'il y a de persuasif et de pénétrant dans son mode mineur. A la fois lointain et présent, il s'enveloppe de mélancolie lumineuse. Près de lui, les jeunes sont ouverts aux problèmes modernes de la peinture : Georges Ghiatza annonce un artiste charmant et complet. Il y a dans sa palette je ne sais quelle onction tendre à l'orientale et dans sa facture la noble beauté des plans. Nombreux sont les chercheurs qui apportent leurs inquiétudes et leurs raffinements à l'école de Paris, de Pallady, leur aîné, élève de Moreau, à Elena Popea, à Iser, beau peintre, qui mêle son puissant instinct à tous les tourments de la modernité. Par des talents aussi souples et aussi forts, les Latins du Danube appartiennent à ce qu'il y a de solide et de vivant dans la peinture européenne, ils enrichissent la latinité, comme les poètes qu'ils ont donnés à la langue française, d'une langueur d'Orient et de la plus pénétrante sensibilité.

Les Espagnes. — C'est dans l'Espagne contemporaine que le génie méditerranéen s'exprime avec le plus de force, d'éclat et d'âpreté. Nous sommes encore en latinité, mais ni la fébrilité de l'Italie ni les rêveuses promesses danubiennes n'ont cette hauteur de ton, cette plénitude et ce nerf d'humanité ancienne. Sur une longue tradition, lente à produire, mais ininterrompue, elle revit, non par des redites, non pas en se limitant à la définition d'une Espagne vieillie, mais par la force d'une nouvelle jeunesse. Au moyen âge, la Flandre l'éveille ; elle se nationalise au XVIIe siècle ; le XVIIIe la voit céder au brillant prestige des décorateurs italiens et le début du XIXe la plie sous la discipline de David. Mais Goya maintient son génie, il se propage jusqu'à nous par Vierge. Quelques romantiques, comme Rosales, galvanisent le style Delaroche par l'énergie du don pictural et par la sévérité du sentiment. Fortuny éblouit l'Europe, l'Italie, son pays même. L'Espagne moderne voit se continuer ces directions, mais, à la fin du siècle, elle les quitte pour se retrouver elle-même, Espagne vivante, libérée de la littéralité romantique, ouverte à l'Europe sans cesser de se posséder.

Comme partout, il y eut ici un éclectisme d'école, tentant de rajeunir la peinture d'histoire, une vague de naturalisme sentimental, et peut-être plus qu'ailleurs, la profusion de l'anecdote brillantée, pittoresque,

galante. Rajeuni, excité, le romantisme à la Delaroche se maintient dans les morts célèbres et dans les chevauchées historiques. Shakespeare, l'histoire romaine, l'histoire d'Espagne, Don Quichotte sont découpés en scènes à effet et en vignettes colossales. De la *Mort de Desdémone*, de Muñoz Degrain (Lisbonne), pseudo-romantique, à la *Mort de Lucain*, de Garnelo y Alda (Madrid), pseudo-classique, le genre

Santiago Rusinol. — Jardin d'Espagne. (Musée du Jeu de Paume.)

oscille sans se renouveler, même par l'emportement prémédité d'Ulpiano Checa, dans l'*Invasion des Barbares*, succès de Salon (Madrid). L'humour mélancolique et la fièvre chaude de Don Quichotte ne font divaguer avec hauteur ni Jimenez Aranda ni Moreno Carbonero. Jose Martinez Pinazo est coupant, métallique et sans mystère, mais ses visages, du moins, grimacent intelligemment la vie. Quant aux fortunystes, ils abondent. Les uns, comme Pablo Salinas, boivent *A la santé des époux ;* les autres, comme Vicente de Paredes, commentent galamment la *Jeunesse de Louis XV*. Raimundo de Madrazo est le « beau » portraitiste des cours, du monde et des princes de la science. Dans les dernières années

du siècle, un naturalisme moyen tentait de substituer à ces antiquités quelque chose des passions du temps, avec le *Vœu* d'Alvarez Sala, avec la *Grève* de Vicente Cinanda, et surtout avec la *Grève de Barcelone en 1902*, de Ramon Casas, un portraitiste savant, fin et moderne, un Catalan fidèle à l'énergie de sa race, mais velouté de parisianisme.

L'Espagne des mêmes années allait plus loin dans la découverte de l'Europe et d'elle-même. Elle renouait sa grande tradition, mais sans être enchaînée au passé. Une tradition, c'est la constance des dons, l'activité de la vie nationale et non pas la perpétuité des modèles. Ne prenons pas pour l'éternelle Espagne les pittoresques dehors de la bohème romantique, la gitane telle que la décrivit dans ses livres George Borrow, la danse accompagnée des castagnettes en bois de grenadier, la centième d'une tauromachie célèbre, tout le charmant Tra los Montes, juste avec Gautier, peu supportable chez les peintres de cette veine. L'Espagne à la mode au milieu du siècle, sous le Second Empire et jusqu'en 1880, l'Espagne d'exposition universelle, l'Espagne de Sargent et de Dannat, — plus sympathique en peinture que les erreurs de l'école historique et des petits fortunystes, — n'est pas une expression directe et intense de la vie. Elle est une de ces fictions à base de vérité, mais apprivoisée, qui entrent dans le courant de la vie internationale. La génération espagnole de 1890 prend dans l'Europe moderne l'air respirable qui lui manque et des moyens d'exprimer son hispanisme. Elle abandonne l'espagnolade cosmopolite, mais elle abandonne aussi le ton province des nations confinées et qui ressassent perpétuellement le nationalisme étroit de leurs antiquités. Elle retrouve, sous le suranné de la vogue, ses aspirations impérissables, sa jeunesse, son aptitude à vivre. Ces échanges et cette résurrection sont manifestes au théâtre, dans le roman, en musique. Ils coïncident avec la verdeur nouvelle de l'activité régionale. Madrid reste un milieu de consécration académique et mondaine, — mais la violence des terroirs s'affirme au ponant et au levant, sur la façade de l'Atlantique et sur la façade méditerranéenne, en pays basque, en Catalogne. Notez que ce régionalisme n'est pas conservateur, exclusivement tourné vers le passé, il est moderne, il est énergique affirmation de vie. Il a ses capitales dans de grands ports puissamment outillés, dans une société aérée par les voyages, qui refuse de se claquemurer dans un patio africain, qui a le goût des nouveautés, la fierté de sa force expansive, l'orgueil de ses hommes de génie. Plus que la date de 1898, qui déleste l'Espagne d'un fardeau et d'un souci, c'est cette activité moderne, cette

impatiente ardeur qui multiplient les grands talents et les œuvres personnelles.

La générosité de la vie respire à l'aise dans l'art de Sorolla y Bastida (1862-1923), avec une puissance et une chaleur de dons qui l'élèvent au-dessus des purs virtuoses. C'est un homme qui vit, qui regarde avec joie autour de lui et qui se félicite d'être au monde. Cherchez en Allemagne ou en Angleterre quelque chose d'analogue, une pareille profusion, surtout un tel air de félicité, de santé, d'harmonie naturelle. Le

Sorolla y Bastida. — Le retour de la pêche. (Musée du Jeu de Paume.)

souffle de la Méditerranée, son ciel, ses plaisirs faciles et qui n'ont pas besoin d'invention rare, la pêche heureuse, la baignade dans les criques, la caresse de la lumière mêlée à la brise, cet univers rayonnant, épanoui, chaleureux l'emplit tout entier. Le travail sourit, l'enfance sourit, tout jouit en paix des présents de chaque jour, tout se dilate, tout resplendit, les nerveux petits corps des fillettes nues plongeant dans les vagues leur peau dorée, les pêcheurs qui relèvent les nasses, les paresseuses au soleil. Dans ce pays si beau, où tout abonde, sur cette terre aux fruits de paradis, aux vins brûlants, riche en hommes, baignée par une étincelante mer, le bonheur de Sorolla se répand comme un flot inépuisable, et les bêtes elles-mêmes y ont part. Tandis que l'Alpe de Segantini leur donne une austérité presque religieuse, les voici qui besognent aux côtés de l'homme

avec une allégresse patiente. Les bœufs entrent dans la mer pour haler la barque et leur force sereine entraîne le marin, la barque, la voile gonflée de vent, bleuie de reflets, rosée par le soir. Aux rives de Valence, la joie de vivre, l'ardeur de peindre ont dans l'art de Sorolla une expression complète, ode à la lumière, saine, naturelle et vraie. Et c'est encore un homme du Levant et un poète du bonheur que le Catalan Santiago Rusinol, avec ses merveilleux jardins, tantôt secrets comme des enclos de monastère, parcourus de chemins dallés que bordent des arbustes taillés à l'ancienne mode, solitudes fleuries de poteries roses et d'essences rares, tantôt seigneuriaux et féeriques, enclavés de vastes bassins rêveurs où ruissellent des feuillages, ou bien ouverts sur la mer fortunée, à travers les ramures étoilées d'un paradisiaque printemps. Mystère de la lumière, joie délicate et fine exaltation de la couleur, qui répandent sur l'Espagne cuite, sur la terre fendillée, sur la piste poudreuse, dans les posadas striées d'ombres mordantes, une sorte de fraîcheur marine, un souvenir des Hespérides et l'enchantement méditerranéen. Catalan lui aussi, Hermen Anglada Camarasa, et coloriste plus subtilement, plus précieusement lyrique, une des plus rares sensibilités optiques de ce temps, un métier d'enveloppe et de saveur, qui évoque tour à tour des modernités chatoyantes et vraies, et, dans une onctueuse buée d'harmonies tendres, relevées d'acidités charmantes, l'Espagne des noces heureuses. Les hommes des grands desseins et de l'héroïque tradition décorative ne manquent pas. La fécondité intrépide et la noble verve cabalesque de J.-M. Sert dressent, sur des murailles d'églises, des foules innombrables et ferventes, d'immenses drames monochromes en brun ardent sur fond d'or, où font amitié le Vénitien Tiepolo et le Grec de Tolède (décoration de la cathédrale de Vich). Viladrich enfin sut voir les grands primitifs catalans et, sans s'asservir aux procédés du préraphaélisme, en retint pour son œuvre d'artiste personnel et sincère d'utiles leçons.

Cette Espagne méditerranéenne, de vie abondante et délicate, d'inspiration libre et savante, rajeunie par la lumière et par la mer, est complétée par une Espagne de l'Océan et des montagnes, plus tendue, plus austère, plus forte, et peut-être plus violemment hispanique. Il est intéressant de voir une grande école se raffermir ainsi et reprendre sa vitalité ancienne non par son centre, de pulsation ralentie, mais par ses marches maritimes. Mais selon qu'il s'agit de l'Espagne catalane ou de l'Espagne basque, le ton et les directions ne sont pas les mêmes. Dans

les deux cas, il y a large accès aux mouvements de la culture européenne, et surtout française, mais le Méditerranéen transpose ces acquisitions

Ignacio Zuloaga. — Portraits. (Musée du Jeu de Paume.)

dans l'ordre de la lumière et du bonheur, avec facilité, avec abandon, parfois même avec excès d'abondance, tandis que l'homme de l'ouest les

concentre et les condense avec une virulence fiévreuse. Ces Basques, ces Guipuzcoans sont modernes, ils viennent après Manet, — mais ils sont d'abord d'essence espagnole. Ils semblent, d'un trait, joindre l'art contemporain à l'art ancien et restaurer la continuité de la tradition. Dans ce grand réveil de l'Espagne, ils apportent l'énergie d'une race d'athlètes, de montagnards et de corsaires, — mais non pas la sonorité strictement régionale. Dans cette définition, on ne saurait faire la place trop grande à Ignacio Zuloaga. La puissante âcreté de son Espagne déconcerta l'Espagne elle-même. En 1900, connu, presque célèbre à Paris, il fut banni de l'Exposition universelle par le jury de sa section. A une époque d'éclectisme académique, de fortunysme dilué, de banal naturalisme et d'impressionnisme tempéré, il osait montrer, ce connaisseur émérite de Zurbaran, de Greco et de Velasquez, une construction solide, des plans simples, serrés dans une armature presque brutale, une palette de noirceurs et de flammes. Il n'est aucun des maîtres du passé, il ne suit aucun sillage, mais, comme eux, il est intense. Ce vin violent, qui sent la résine et l'outre en peau de chèvre, serre à la gorge et jette le feu dans les veines. Zuloaga cherche son Espagne ailleurs que dans des déguisements et dans l'impromptu des zarzuelas, il la regarde au visage, il s'empare des traits de la race avec une autorité presque sauvage. Comparez les belles Espagnoles de la peinture moderne au Portrait du Jeu de Paume, par exemple : il faut remonter à Goya, le Goya de la Tirana, de la reine Marie-Louise, de Doña Antonia Zarate, de Doña Isabel Cobos de Porcel, pour trouver les ancêtres de ces visages-là, l'énergique modelé de la race et l'expansive fierté de la vie. Hautes sur l'horizon, escortées d'un seigneur en sombrero et de son lévrier, maniant le petit éventail à demi fermé, le poing sur la hanche, les dames de Zuloaga ont le regard vif, le sourcil épais, les grands traits accentués, le large sourire, le beau port d'une humanité drue, ardente et qui vit, et non pas le masque d'une humanité de théâtre. Comme Velasquez et Ribera (dont ici, sans doute, il se souvient), il a la curiosité des monstres, de ces difformités effrayantes, concentration et résidu de réalisme typique, qui, chassées de la cour des rois, pratiquent de petits métiers dans les villages, comme *Gregorio el Botero* (Moscou, collection Riabouchinski), debout, avec sa tête énorme, ses petites mains, son accoutrement d'homme fait, trop vaste pour lui, ses outres qui ont encore la forme de la bête, dans une morne campagne, aux abords d'une vieille ville, sous un ciel sulfureux, ou encore mystérieusement oisifs, rêvassant dans la solitude d'une chambre

close, comme la *Naine* à la boule de verre (Jeu de Paume). Les feux de la rampe et les ombres démesurées qu'ils projettent sur les portants entourent sa *Carmen*, éclairée d'en bas (New-York), d'un équivoque et double prestige, celui du bouge fumeux, hanté des escarpes et des filles, de la taverne violente et heureuse, celui de la fiction dramatique et de l'artifice d'opéra. Une palette riche en terres et en noirs, piquée de notes acides comme

Ramon de Zubiaurre. — Les rameurs. (Musée du Jeu de Paume.)

des piments, des modelés par méplats, de grandes masses hardiment silhouettées, le constant accord de l'homme, du milieu, de l'effet donnent à cet art une force étrange et je ne sais quelle mordante élégance.

Les deux Zubiaurre, Ramon et Valentin, appartiennent à la même race de peintres; ils accentuent le calme de l'exécution dans la véhémence de l'expression, la puissance presque symbolique du caractère, la funèbre autorité des noirs, mais Ramon harmonise sur ces richesses sourdes des fraîcheurs aigrelettes, des natures mortes de poteries blanches et bleues, de tomates, de concombres et de pommes vertes, des tabliers brodés de fleurs éclatantes et sobres, d'une rare saveur (*Noces d'or à Salamanque*, Lyon). Comme Francisco Yturrino, de Bilbao, le paysagiste Maestu, à la

touche grasse, énergique et brillante, de sentiment large, est leur compatriote : longtemps le paysage espagnol obéit à l'influence de Carlos de Haes, Bruxellois fixé à Madrid ; Aureliano de Beruete lui donna plus de finesse, de transparence et de clarté; Sorolla y répandit l'ardeur de la lumière. Mais les fonds de portraits de Zuloaga, ses steppes arides, ses enceintes de villes, ses sols roux qui ondulent comme des terrassements sont probablement, avec les études rapportées par Cottet, ce que l'éloquente désolation des sites calcinés de flamme spirituelle a produit de plus conforme au génie de l'Espagne.

J'ai pris ces deux provinces, au nord et à l'est, non pour en faire deux écoles, mais pour montrer deux aspects décisifs d'une grande époque. Mais l'Epagne tout entière donne des peintres. L'Andalousie inspire à Romero y Torrès ses Gitanes nues, dorées, énigmatiques, auxquelles ne manque que la finesse d'épée de la Maja. Antonio Ortiz Echague est de Guadalajarra en Castille, Lopez Mesquita est de Grenade. Madrid est toujours centre de haute pensée, d'équilibre national et de raffinement. Peut-être la ville aura-t-elle bientôt le peintre de son « rastro », égal en pénétration, en fantaisie, en suggestions rares et vraies à l'écrivain Ramon Gomez de la Serna. Enfin Pablo Picasso, nous vint de Malaga et, dès les débuts du cubisme, les expositions organisées en Espagne (Barcelone, 1912) l'y firent connaître. Au pays de Don Quichotte, dans la Manche pierreuse, se construit, sous le pinceau d'un jeune peintre, d'abord tributaire de l'impressionnisme, Gregorio Prieto, l'image énergique et triste, sous un soleil blanc, d'un terroir muet, solitaire et beau.

Le Portugal. L'Amérique latine. — Entre la montagne et la mer, voici un ancien et grand peuple resserré sur un territoire de provinces côtières : mais il est parti de là pour posséder l'univers. Partout il a envoyé ses navigateurs, fondé des comptoirs, des citadelles et des empires. Comme les Pays-Bas, le Portugal est une de ces façades marines derrière lesquelles il n'y a qu'un mince arrière-pays, mais que l'Océan prolonge au loin et dont il est le fief immense.

Son art est d'une originalité très séduisante. Il n'est pas défini par la proximité de l'Espagne. Au moyen âge, Alcobaça propage le génie cistercien et l'exemple de Pontigny. Plus tard, l'attraction vint moins du centre péninsulaire que des buts lointains. Comme à Venise, on voit abonder le butin : la sculpture décorative doit beaucoup de ses richesses, étranges et mêlées, à la mer, au Maroc, aux Indes. Dans la profusion

de câbles, de coquilles, de fruits exotiques taillés avec profondeur autour des baies manuélines, il y a du trophée de corsaire. Le souvenir d'Arzila conquis fait flotter tout un roman de chevalerie dans les tapisseries qui commémorent ce haut fait. L'art du Moghreb découpe ses rinceaux et ses fines arcatures autour des cloîtres lusitaniens. Antique héritage d'une nation qui ne s'est pas confinée à une tradition sédentaire, mais qui a puissamment vécu.

La peinture portugaise avait enfanté en Nuno Gonçalves l'un des

Valentin de Zubiaurre. — Le marché. (Musée du Jeu de Paume.)

plus grands et des plus originaux parmi les maîtres du xve siècle. A-t-il eu des continuateurs jusqu'à nous? Ce qui est sûr, c'est que le Portugal a pris part aux inquiétudes et aux mouvements de l'art moderne et qu'il les a surtout connus par la France. Le romantisme y trouva une expression mystérieuse dans les compositions évangéliques d'Antonio de Sequeira (1768-1837), qui semblent des conciliabules d'ombres et qui présentent, mêlée à des souvenirs de Rembrandt, dans un foisonnement à la Doré, une richesse d'imagination spirite. La génération suivante aima les paysages familiers et lyriques de Cristino, les beaux portraits de Soares dos Reis et de Lupi. Plus tard l'éclectisme historique, avec des peintres comme Salgado, Condeixa, s'attacha aux

grandes pages du passé et mit en scène la réception des capitaines de mer chez les Sultans et les Zamorins. Le naturalisme rustique et le plein-air eurent un adepte délicat, d'un agrément un peu mièvre, en Souza Pinto. L'œuvre de Columbano est d'une ampleur et d'une diversité pleines d'intérêt. Il fut de ceux qui tentèrent de moderniser la peinture d'histoire (*Inès de Castro*, Arsenal de Lisbonne), mais il est plus libre et plus

Cliché du Musée de Lisbonne.

A. de Sequeira. — Le calvaire. (Lisbonne, Musée de Janelas Verdes.)

décisif dans des études peintes avec une franchise sobre, et surtout dans des portraits, d'une belle fierté d'accent. La génération contemporaine nous donne des promesses et des talents, soutenus par la fine culture d'une élite et par le vif sentiment des aptitudes nationales.

Cette rive de la terre ibérique tournée vers la grande mer et les pays lointains semble nous éloigner de la latinité. Pourtant ses habitants, comme les Espagnols, en ont propagé dans les mondes nouveaux les croyances, les habitudes, la couleur et les charmes. Dans l'Amérique du Sud, les républiques libres ont fait largement appel à la culture méditerranéenne. On y fonde des musées et des écoles d'art. Nous avons vu à Paris une exposition de leurs peintres (1926). Le moment ne semble pas

venu d'écrire leur histoire. Le problème qui se pose à leur activité est sans doute du même ordre dans les deux Amériques. Comment respecter et favoriser l'originalité d'un milieu tout en participant à l'activité collective du monde? La fin du XIXe siècle et le début du XXe tendent à donner à l'univers le ton européen. Des civilisations séculaires se détournent de leur passé pour étudier nos maîtres et pour traverser à leur tour leur période « romaniste » : tel est le cas du Japon, et nous discernons l'intérêt que présente un essai d'équilibre comme celui de Foujita, ce Van Orley d'Asie... En Amérique, la connaissance de l'Europe remonte à plusieurs siècles et la culture est aux mains de la race blanche. Il y a eu rupture. L'analyse des antiquités précolombiennes et la sympathie pour les arts populaires sont-elles capables de créer un art continental? Diego Rivera, longtemps habitant de Paris, y aima l'art de Gauguin et celui de Seurat. De retour à Mexico, il y répandit sur de hautes murailles des compositions riches d'une vie puissante et naïve. Les besognes et les cérémonies, la peine des hommes et la beauté des femmes, le songe des vieilles races rouges et l'ardeur du moment y alternent et s'y combinent, non selon les lois d'un genre ou les préceptes d'une esthétique, mais avec l'autorité des choses fraîches et vivantes.

CHAPITRE VI

L'EUROPE DU NORD

La Baltique donne leur unité aux Scandinaves, comme la Méditerranée aux Latins. Un soleil vif et pur dans un air glacé, une lumière frigide et brillante, la neige, des côtes découpées, une mer étroite et semée d'îlots, leur vie rude, leur doux foyer leur sont au cœur comme aux autres la générosité d'une vie libre, le chant facile, la mer propice et les songes lumineux. L'erreur serait de croire que ces conditions déterminent automatiquement un art. Chez les Scandinaves l'élaboration fut complexe et parcourue de courants divers : ils ne se sont passés, on l'a vu, ni d'exotisme ni de nomadisme. Mais ils avaient au cœur la patrie. Le XIXe siècle leur fut fécond et utile, car sa grande poésie naturaliste, surtout par l'entremise de la France, leur révéla à eux-mêmes la beauté propre de leur territoire, de leur climat et de leur vie. Quelque temps déviés vers le sud, à la suite de Thorwaldsen, et Romains d'emprunt, une force invincible les restitua à eux-mêmes. Rien de plus frappant que l'histoire d'un Eckersberg, d'un Köbke, chez qui le don natif triomphe de l'esthétique. Mais la première moitié du siècle ne leur avait donné que des moyens un peu étroits, les laissait à un réalisme intimiste assez court, parfois recouvert et faussé par des ondes de romantisme germanique. De nos jours ils s'élargissent en peinture et en humanité, ils offrent à l'art européen, non des reflets sympathiques et timides, perdus dans l'ampleur des courants, mais des maîtres. Ce fut une des grandeurs de l'exposition de 1900 que cette révélation d'un monde par des artistes supérieurs.

Les Danois. — Dans cette vaste harmonie scandinave, le Danemark donne les peintres du foyer et les intimités du paysage. Au début de l'ère contemporaine, deux artistes renouvellent avec puissance l'inspiration

et les procédés, Zahrtmann et Kröyer. L'un sort de l'ombre tout à coup, et rien, dans sa formation, n'explique ses dons de coloriste cru et cruel, de réaliste violent, interprète dramatique et familier de l'histoire de son pays ; il y a en lui quelque chose de l'âme des décorateurs norses, des

Hammershöj. — Heures calmes. (Copenhague, Collection Bramsen.)

peintres d'insignes éclatants et des barbouilleurs de carènes, en même temps qu'un lourd bourgeois, large d'épaules et solide sur ses deux pieds : il est l'historiographe vulgaire et fort des vieilles reines captives, réveillées par la lanterne sourde d'un geôlier, ou frappées soudain par la mort dans leurs belles robes : il les voit de tout près, comme l'habitant d'un petit pays, voisin de la familiarité de ses princes, comme un Danois, pour qui intimité est humanité (*Mort de la reine Sophie-Amélie*, Copenhague;

épisodes de la *Vie de la reine Éléonore-Christine*, ibid.). Zahrtmann exerça une longue et profonde influence, par son école libre, sur la rénovation de la couleur, jusque chez les paysagistes; particulièrement dans le groupe fionien. L'autre, Kröyer (1851-1909), introduit dans son pays un naturalisme large et la poésie du plein air. Il a étudié en France, d'abord chez Bonnat, mais il a observé avec finesse les divers états de la peinture dans notre pays, les recherches dans le sens de la vie mouvante de la lumière. Il s'est installé au bord de la mer, à Skagen, où il fut rapidement rejoint par un grand nombre de jeunes peintres scandinaves; il y peignit avec vivacité et sentiment, dans la fraîcheur transparente de l'atmosphère marine, la vie des pêcheurs danois, leur pesant repos sur les sables, la barque dansant sur les flots, les rêveuses promenades des plages (*Soir d'été au bord de la mer*, 1899), mais il est aussi un charmant poète familial, et le portrait de sa petite-fille Vibeke a la candeur, la souplesse et l'émotion qui manquent précisément à Marion Lenbach peinte par son père. Un sentiment grave et cordial, jamais l'expansion bavarde ou le facile attendrissement, mais une retenue pleine de charme, voilà le ton de l'école de Skagen et des meilleurs peintres contemporains, Paulsen, les deux Ancher, Viggo Johansen. Déjà Frölich (1820-1908) avait filtré le gros de l'école de Dresde et donné une gentillesse sérieuse à l'enfance peinte par Richter. Les compatriotes d'Andersen savent prendre le ton qu'il faut pour s'adresser aux petits, pour les dessiner, pour les peindre, et ils savent aussi parler bas dans la chambre des malades. Quelle joie, dans le *Bain du samedi soir*, de Johansen! Quelle bienfaisante paix autour de la jeune femme couchée de Michael Ancher! L'enfance, la maladie, la vieillesse même, dans ce pays de patriarches solides, ne sont pas enveloppées des flocons de ténèbres d'un Israels, par exemple : elles sourient dans une fine et froide lumière. Wilhelm Hammershöj et Peter Ilsted concentrent cette poésie dans des intérieurs calmes et vides, merveilleux de sécurité. Pas de bruit. Les enfants sont sages. Peu d'objets. De grands espaces paisibles à peine meublés et pourtant d'une intimité poignante, où joue sur un sol feutré de tapis un rayon dont on ne voit pas la source, dans le silence de l'après-midi provinciale. C'est du grand art.

La génération de 1890 a connu l'inquiétude. Elle fut soulevée par un mouvement religieux et moral. A l'autorité de Georg Brandes comme directeur d'idées s'oppose une réaction idéaliste. Une fois encore les Baltiques sont tentés par l'Italie. La lecture de la mystique

de Grundtvig transforme Joachim Skovgaard. Jorgensen commence ses pèlerinages franciscains. Le réveil néo-chrétien de la Scandinavie a l'un de ses foyers actifs en Danemark. Les primitifs ombriens et toscans attirent les peintres, et l'influence de Gauguin, allié à une famille danoise, influence d'abord lente à cheminer, va bientôt se faire jour.

Le symbolisme trouve ici un terrain propice et n'est pas un simple

B. Liljefors. — Aigle et lièvre. (Stockholm, Galerie Thiel.)

phénomène de haute culture, un mouvement de curiosité enrichi d'éléments internationaux. Il a pour lui, non seulement la ferveur et la conviction d'une renaissance idéaliste, mais l'antique aptitude décorative de la race. Nulle part l'âge du bronze n'a laissé de plus beaux monuments de puissance créatrice, limitée, il est vrai, à l'ornement géométrique, mais riche, variée, inépuisable en combinaisons, et toujours soutenue par un sens éminent du rythme et du style. Des rudes tailleurs de bois de la Norvège aux décorateurs finlandais, il existe un art de la Baltique d'une vigueur et d'une continuité remarquables. Et l'on ne doit pas oublier non plus qu'en Danemark comme en France et en Angleterre, mais avec une verdeur et une intensité plus originales encore, le symbolisme est le contemporain d'une renaissance des arts du décor, qu'il a, selon les

circonstances et les milieux, suscitée ou accompagnée. En peinture, il donne les deux Skovgaard, Niels et Joachim. Ce dernier est l'auteur des fresques de la cathédrale de Vyborg. Son *Bon Pasteur* traduit, plus encore que des souvenirs d'Italie, la mélancolie des îles basses, la poésie de la vie pastorale, des longs troupeaux bien tendus sur la parfaite horizontalité de la terre. Johan Rohde, Ejnar Nielsen sont plus dégagés de la mystique : ils ont tous deux l'autorité des plans simples, de l'écriture forte et concise, la puissance du caractère. Le *Portrait de Zahrtmann* par Rohde (Stockholm), carré, solide, modelé dans la clarté, est d'une éloquence singulière. A l'écart, en Fionie, de bons peintres restent fidèles à l'harmonie des milieux. Syberg, — le Syberg des jardinets et des printemps rustiques, — est sincère avant tout. Mais dans des œuvres jeunes, comme son admirable *Heure du coucher* (1888), par le calme rayonnant, par le charme diffus et somnolent d'une lueur de lampe, par la beauté quotidienne et noble de la femme qui se dévêt, il ajoute à la qualité de l'intimisme danois une émouvante note de mystère. Tous ces maîtres sont nés entre 1856 (Joachim Skovgaard) et 1872 (Nielsen) : les premières années du siècle ont vu leur maturité. Cent vingt ans d'histoire de la peinture danoise montrent la continuité du développement national et, même lorsqu'il semble près de dévier, son énergique fidélité au génie des lieux, à l'atmosphère de la vie, à sa tonalité humaine.

La Suède. Le bonheur de la vie. — Dans le groupe scandinave, les Danois sont les rêveurs et les recueillis. La Suède, au contraire, propage par ses grands peintres une force expansive, une possession fraîche et directe de la vie. Sans doute, tous ces artistes ne sont pas contenus dans une définition comme celle-là, mais elle s'impose pour les plus hauts et les plus significatifs d'entre eux, Zorn, Larsson et Liljefors. A côté d'eux, il faut voir et apprécier le grand talent de poètes peut-être plus délicatement sensibles ou plus sévères, comme le portraitiste Richard Berg, comme l'énergique Karl Nordström, dont les paysages de pierres tumulaires baignées de lune, de grèves solitaires et de sauvages passes marines sont d'une âpreté si mélancolique, les beaux décorateurs Kreuger, Wilhelmson et Pauli. Mais la sécession qui, il y a quarante ans, arracha le jeune peintre à l'éclectisme académique, encore riche de pédagogie antiquisante, et aux restes d'un romantisme à l'allemande, était un mouvement naturel de la jeunesse, il ne se faisait pas au nom d'une esthétique méditative ou d'une poésie de sentiment, il se présentait comme

l'expansion des dons refoulés. En 1885, quatre-vingt-six dissidents se séparèrent violemment de l'Académie ; l'année suivante, ils fondaient la *Ligue des artistes;* beaucoup d'entre eux s'étaient formés à Paris et s'inspiraient des exemples donnés par nos naturalistes et par nos impressionnistes. La colonie suédoise de Grez groupait de nombreux peintres, tout acquis à notre influence, hôtes de nos Salons : elle vit passer Liljefors. L'instigateur du mouvement, c'est Josephson, dont le *Portrait du journaliste Renholm* (Stockholm), remarqué comme l'une des meilleures œuvres, et des plus modernes, du Salon de 1881, est vivant, vrai, simple, avec des qualités de carrure et de solidité dans une gamme claire, qui sentaient l'action de Manet. Il fit plus tard une tentative de psychologie et de symbole, mais sa robuste sensualité de peintre vaut mieux. Elle est l'âme de son talent. Elle est remarquable chez Zorn (1860-1920).

C'est un nomade, et c'est un virtuose, — mais c'est un Suédois et un poète aussi. Il a couru le monde, il a peint le portrait de la duchesse d'Albe, les milliardaires américains lui ont fait fête; à Paris, il fut l'artiste qui fait sa promenade au Bois chaque matin et qui envoie son linge à Londres. Sargent était son ami : on est tenté de croire qu'ils étaient de même race. Cela, ce sont les dehors, le premier feu d'un homme de trente ans, ébloui par le succès, ardent à vivre. Mais son art est aussi d'un paysan de Mora, d'un frais et vif Dalécarlien, qui avait le don dans les doigts et qui, tout enfant, sculptait dans le bois et colorait du suc des fleurs les belles bêtes de son troupeau. Ses modèles illustres, ses modèles du monde ne lui ont pas fait perdre la tête, il ne s'est pas aminci dans les élégances, il est resté fort, jeune, épanoui, avec une euphorie que l'on croirait méditerranéenne. Le don plastique, ce don après lequel court en vain l'Allemagne, il l'a de naissance, il l'a dans la chair et le sang, ce fils d'un peuple dont les belles filles se baignent toutes nues entre les rochers. Comme il l'a aimée, ce Baltique, la chair de la femme! Il ne besogne pas pour l'anoblir, il ne lui demande pas un style : il lui plaît de la voir resplendir, toute blanche et dorée, coiffée de cheveux blonds, bien bâtie bien plantée, entre des feuillages écartés, près du canot qui va l'emporter pour le bain de pleine mer. Il la peint d'un coup, onctueuse, solide, par plans simples et coulant bien les uns dans les autres, avec quelque chose des facilités d'un homme expert à tailler le bois de fil et à y découper largement des modelés à la fois amples et douillets. Il y a de la poésie dans l'aisance, le naturel et la santé de cet art. Pourquoi serait-il triste? Il se réjouit d'être au monde. Il est limité, mais il n'est pas pauvre, et, si vous

êtes tenté de suspecter la qualité de son âme, regardez ses eaux-fortes : elles ont la puissance d'incision, l'extraordinaire énergie concise, elles ont le mystère et le charme aussi. D'une époque obsédée par l'intellectualisme, hésitant entre des techniques complexes, Zorn sort avec une franchise, avec une candeur uniques. Ce Scandinave au cœur transparent n'a pas anémié sa sensibilité dans les milieux divers qu'il a traversés. La vie lui parut belle et, somme toute, assez simple. Il l'a aimée, il s'est emparé d'elle avec une brusquerie de Viking. Son mystère et ses profondeurs, il les a traduits, par une peinture coulée d'un seul jet ou par les suggestions toutes puissantes d'un art dont un seul trait, creusé par l'eau-forte, comporte une vertu d'évocation et une magie secrète peut-être supérieures à l'autorité d'une touche peinte.

Anders Zorn. — Femme se coiffant.
(Musée du Jeu de Paume.)

Qu'il décore de grandes fresques le musée de Stockholm ou qu'il illustre d'images les annales de la vie familiale, Carl Larsson (1853-1919) est, lui aussi, un épanoui, un heureux, un poète au cœur limpide. Son art est la fraîcheur même. Son vrai domaine, c'est le foyer. La composition de la collection Laurin, *Les miens*, intitule et définit le meilleur de son talent. Oui, Richter et Frölich nous ont déjà chanté cette jolie chanson de l'enfance et du bonheur domestique, mais non pas en notes si franches et si vives. Ce privilège des races du nord, les Anglo-Saxons et les Scandinaves, l'art

d'amuser les petits, qui a fait naître une poésie, un folklore, une musique, une typographie, un décor, a fait naître aussi une peinture. La voici. Voici la chambre des petites filles, avec ses meubles de bois peint, sa lumière gaie, le désordre du réveil matinal ; voici la fête des parents, la procession, la lecture du compliment ; voici la table de Noël, chargée de victuailles, ordonnées et décorées comme dans l'ancien temps et comme chez Gamache ; voici les déguisements de contes bleus qui donnent aux petits l'air d'anges mal débarbouillés, — toute une allégresse,

F. Thaulow. — L'hiver en Norvège. (Musée du Jeu de Paume.)

parfois un peu appuyée, mais d'un accent si vrai, si senti, toute une félicité dont la candeur nous saisit.

Enfin cette large possession de la vie s'étend aux bêtes, et c'est encore le trait des fortes races que d'enrichir et de rajeunir l'homme par le spectacle, la compréhension et l'amitié des animaux. Nous voici loin de Landseer et de son imagerie futile, de sa triste domesticité. C'est dans le plus beau lieu du monde pour les oiseaux, le golfe de Stockholm, c'est dans les neiges du Värmland que deux grands peintres observent le charme et la sauvagerie de la bête en liberté, et non pas quelque bétail utile ou les accessoires vivants du luxe. Liljefors et Fjästad doivent peut-être aux Japonais le trait d'audace synthétique de la silhouette et le raffinement de caresse de la matière, plume ou pelage, mais ils doivent plus encore à l'étude et à la vie. Dans l'art de Bruno Liljefors, l'animal n'est plus le

compagnon de l'homme, le reflet de ses caprices ou de ses passions, le camarade de ses besognes, il se suffit. L'aigle de mer, laissant pendre ses serres comme des poings fermés, bondit, bec en avant, ailes éployées, vers la proie qu'agrippe et noie à demi son compagnon (Stockholm). Le vol des oies sauvages fait courir sur la terre de grandes ombres palpitantes (Galerie Thiel, *ibid.*), et le petit renard botté de noir, les pattes enfoncées dans la neige, attend quelque capture, l'œil brillant comme un jais noir, dans la chaleur de son poil fin, sous un rameau chargé de givre (Galerie Thiel). Il y a là une délicieuse saveur de sauvagerie, la poésie de l'affût, de la chasse, de la bataille, des grands exodes de printemps qui parcourent le ciel de bandes voyageuses et qui emportent peut-être, comme la charmante fable de Selma Lagerlof, quelque mystérieux conte de féerie et d'humanité. Liljefors et Fjästad ont fini par se faire les sens aiguisés et les instincts divinatoires de leurs modèles. Quand ils peignent la solitude des neiges, elle est pleine de présences secrètes, d'impondérables vestiges et de vies cachées. Enfin, si habiles en pelages et en empennages, si savants peintres de la matière vivante, ils sont en même temps grands décorateurs, par le beau rythme large, par la noblesse du chiffre et la vivace fraîcheur du ton.

Mais c'est là une qualité remarquable, et toute spontanée, chez la plupart de leurs contemporains, — Nils Kreuger, Nordström, Larsson, par exemple, et qui se continue chez leurs successeurs. Les paysages parcourus d'ondulations lentes, hérissés de calmes profils de bêtes, surmontés de nuages allongés en bandes, que Kreuger compose en frises pour les écoles de son pays ont l'ampleur, l'harmonie mélancolique et la puissance significative. Larsson voit naturellement décoratif, mais il se plaît aussi, dans l'accessoire, à des spires, à des enroulements, à un chiffonné calligraphique que sa plume d'illustrateur circonscrit avec soin, sorte de rocaille moderne qui a vieilli plus vite. Mais tel vol d'oies sauvages de Liljefors, non plus au-dessus d'une lande, mais dans un paysage côtier profondément entamé par les flots, a la tenue et la beauté de tache de ces peintures que les Japonais du XVIIe siècle jetaient avec la plus éloquente largeur naturaliste, sur les parois légères des palais des Shôgouns. Une telle ardeur à la vie, cette naturelle aptitude à voir grand et vrai, voilà sans doute les traits majeurs de l'école suédoise contemporaine. Elle nous révèle enfin dans les paysages de glace et d'eau marine d'Anna Boberg un aspect inattendu, mortellement féerique, lumineux et gelé, du monde arctique. La neige a souvent bien inspiré les peintres d'aujour-

d'hui : tantôt ils ont fait briller sur ses larges ondulations molles les lueurs alternativement bleues et dorées du soleil d'hiver, tantôt elle leur a permis des recherches de sonorités nouvelles, par cette fraîcheur

Sourikov. — La Boïarine Morozova, fragment (1887). (Moscou, Galerie Tretiakov.)

mouillée qu'elle donne aux tons, le vert des mousses, les toits rouges des villages et jusqu'aux noirs de l'arbre durci. Mais ici, nous avons l'inhumanité d'une solitude de cristaux, la splendeur d'un cataclysme pétrifié, aux confins du pôle.

L'INDÉPENDANCE NORVÉGIENNE. — Longtemps la Norvège fut danoise.

La paix de Kiel la donna à la Suède en 1815, malgré l'énergie d'un sentiment national éveillé par la *Société du Bien Public* et par la fondation de l'Université norvégienne, et qui, la poussant par une suite de conflits constitutionnels au séparatisme, aboutit enfin à l'indépendance du pays. Longtemps l'école de peinture fut tributaire de Dusseldorf et de Munich, avec des peintres qui y séjournaient plus volontiers que dans leur patrie, Hans Gude, Ludwig Munthe (avant son évolution) et Tidemand. L'exposition universelle de 1878 à Paris et l'exposition de Munich en 1879 firent connaître aux Norvégiens nos naturalistes et nos peintres de plein-air : ils vinrent nombreux en France. Mais c'est un fait digne de remarque que ce mouvement n'a pas eu pour effet de substituer une influence à une autre. La nôtre éveilla les Norvégiens aux possibilités de leur art personnel; elle remplaçait une esthétique et des formules par des exemples; elle n'était pas discipline, mais libération. Dans ces espèces d'examens de conscience entre les peuples que sont les expositions universelles, le reproche que la critique française adresse à la plupart des peintres étrangers, ce n'est pas de ne pas être assez français ou assez modernes, c'est de ne pas être assez nationaux. Le compte rendu des décennales de 1900 par Gustave Geffroy est caractéristique à cet égard.

Dès avant les années 80, un Norvégien, Isachsen, avait été l'élève de Courbet. Mais c'est au cours de ces années que Fritz Thaulow (1847-1906) et Christian Krohg rompent délibérément avec la tradition. Le mouvement correspond à celui qui renouvelle la Suède à la même époque. Krohg est la personnalité la plus vigoureuse. Il a vécu à Paris, connu Manet et lu Zola. C'est un naturaliste doctrinaire et un peintre social. Il écrivit un livre (1886) et peignit un tableau (1887) portant tous deux le même titre, *Albertine*, et ayant pour sujet la vie d'une fille de joie. Cette Nana norvégienne fit scandale, à peu près à l'époque où Hans Jaeger publiait ses *Scènes de la Bohême à Christiania*. Il nous semble qu'il y a là-dedans bien de l'innocence. Thaulow se sépare de Gude et quitte Carlsruhe pour Paris; en 1882, il fonde en Norvège une académie de plein-air. Le naturalisme de Krohg, dans ses portraits, dans ses scènes empruntées à la vie, est énergique et tendancieux. Le sentiment du paysage chez Thaulow, d'abord délicatement juste et nourri de fraîches expériences, tournait assez vite à une virtuosité un peu mince.

Cependant Heyerdahl et Petersen tendaient, le second surtout, à la peinture de musée, dont ils se dégageaient peu à peu, tandis qu'Erik Werenskiold, à travers des expériences de réalisme et de plein-air, con-

servait les dons virils qui donnent parfois une saisissante autorité à ses portraits, par exemple à ceux d'Ibsen et de Bjornson. On peut même dire qu'il est, par excellence, le portraitiste ibsénien. Des trois images du maître qui figuraient à l'exposition de 1900, dues à Hans Heyerdahl, à Nils Gude (pleine de bonhomie) et à Werenskiold, cette dernière avait le plus de hauteur, de poésie physionomique et de génialité. Du même peintre *Erika Nissen*, au piano, évoque, dans une atmosphère sourde, sur laquelle se détache un profil de passion et de fatigue, des harmonies et des inquiétudes, des tristesses et des élans qui appartiennent à la grande pénombre de la spiritualité ibsénienne. La même qualité mystérieuse caractérise certains aspects d'Edvard Munch. On est tenté d'abord de le prendre, d'après des œuvres comme le *Printemps* (Christiania) pour un intimiste à la danoise, et il est vrai que l'arrangement, l'éclairage, le sentiment, à la fois affectueux et austère, sont du même ordre que les intérieurs de cette école charmante. Mais il circule entre ces personnages je ne sais quelle affinité de deuil et de malaise, je ne sais quelle énigmatique détresse, qui ne sont plus le résultat d'une influence continentale, mais la palpitation même d'une grande âme inquiète à travers son temps et son pays. On craint de durcir et de déformer par des mots d'aussi subtils échanges. Mais une personnalité despotique et profonde comme celle du génial dramaturge, sans engendrer une école de peintres, pouvait bien en colorer ou en nuancer quelques-uns...

A ces méditatifs, à ces réfléchis, si voisins des Danois, mais plus concentrés et d'une gravité presque arctique, les exemples et les leçons de nos maîtres n'avaient pas eu d'autre objet ni d'autre résultat que de révéler, selon la parole de Gautier, la réalité du monde extérieur, la beauté de la vie, la fluidité de l'atmosphère et l'éclat de la lumière. L'Europe avait enfin le portrait, non d'un homme de génie seulement ou d'une rêveuse d'Ibsen au piano, non d'un coin de Rosmersholm, mais de toute la Norvège par des Norvégiens, — la mer enfoncée dans les hauts couloirs des fjords, les îlots assiégés par elle, la neige des longs hivers et surtout cet air gelé, où la vivacité de la couleur semble brillante d'un printemps glaciaire. De Steversen et de Gustav Wentzel à Grimelund, le peintre des Lofoten, l'Alpe de Norvège et la mer de Norvège inspiraient de nombreux talents.

Mais Gerhard Munthe remontait plus haut, au passé de la race, intact dans les tapisseries, dans les vieux bois et dans le décor peint, il en retrouvait l'énergie et le charme pour des compositions où revit dans la

marqueterie des formes, pour l'illustration des Eddas, pour la glorification des rois de la mer, l'antique génie des décorateurs norses. De la Baltique à la Méditerranée, tous les pays où s'est conservée la verdeur des arts paysans, avec la fidélité aux thèmes immémoriaux, voient des renaissances du même ordre : elle s'ébauche en Roumanie, où elle prend, comme en Norvège, un aspect de réaction contre l'internationalité de la culture. En Suède, elle aboutit à la création d'un merveilleux musée. Des mouvements analogues se produisent en Finlande et en Russie. Ce n'est pas seulement une forme du « primitivisme ». Les peuples récents dans l'art moderne comblent leurs vides avec les naïfs chefs-d'œuvre que le génie populaire enfante obscurément, avec des procédés et sur des thèmes très anciens. En Scandinavie, cette sorte de raccord est particulièrement suggestif. Il réveille les plus belles aptitudes décoratives.

Cet art séduisant et fort est déjà éloigné de nous. L'évolution d'Edvard Munch l'amenait à un sentiment plus décisif et plus moderne du style, sans formulaire d'archaïsme. J'ai évoqué ses débuts de naturaliste ému ; mais ce n'est pas une œuvre isolée qui peut résumer son ample carrière. Depuis ses études à Munich et à Paris jusqu'à sa grande *Fresque de la Vie,* il fait voir l'audace d'un tempérament qui ne cesse de s'enrichir et qui tend de plus en plus aux définitions générales. Il n'évite même pas toujours les périls de l'abstrait, mais il reste le plus souvent une personnalité vigoureuse et un peintre ardent. Toute assimilation tentée entre des cas et des milieux très divergents est dangereuse ; mais Munch appartient peut-être à la même famille spirituelle que Hodler : en tout cas, il est du même temps, il a suivi le même courant.

Naturalistes et impressionnistes de formation française, portraitistes méditatifs et mystérieux, puissants décorateurs, comment les Norvégiens acceptent-ils les aspects nouveaux de notre art? Ils en ont la curiosité. Jens Thiis présente et commente avec abondance et clarté Cézanne, Van Gogh et Picasso (*Kunst Kultur*, 1912). La jeunesse d'Henrik Rom, mort prématurément (1918), évoluait vers le cézannisme, qui a également marqué tout un groupe de paysagistes. Enfin Per Krohg, fils de Christian, demande à la peinture, non un fugitif charme, non une structure savante, mais une expression intense. Il est encore difficile d'interpréter les résultats de ces recherches. Rien ne s'oppose au succès des formules du Salon d'Automne, quelque éloignées qu'elles puissent paraître des tendances d'une nationalité récente, puisque l'influence de

l'esthétique antiquisante s'est fait sentir, il y a plus d'un siècle, aux rives des Vikings, alors en pleine ferveur de constitution d'une patrie.

Somov. — Le soir.

Epopées finlandaises. — Le Danemark, la Suède et la Norvège nous montrent des exemples bien forts de nationalisation rapide. La France les a aidés à se détacher de toute formule d'idéalité internationale en leur apprenant à regarder la vie, les paysages et les coutumes, en leur don-

nant le goût de la lumière. Et dans leurs propres origines, dans leur réveil paysan, ces peuples puisent une force nouvelle pour se reprendre et pour se posséder. L'histoire de l'école finlandaise depuis cinquante ans est encore plus caractéristique, s'il est possible. Voici un groupe ethnique énergique et compact, dans son pays de lacs et de forêts, et, s'il fut jamais permis de parler de race, c'est bien ici. Mongoliques de type, mais blonds, c'est-à-dire adaptés depuis une époque très ancienne aux conditions du territoire et du climat, ces descendants des Peuples de la Forêt, qui tenaient jadis les bois jusqu'aux abords de Moscou, furent refoulés par les Slaves. Ils conservaient leurs dieux, leurs légendes et leurs chants. Mais les élites urbaines subissaient la double attraction de la Suède et de la Russie, et, par ces deux voisins, elles connaissaient le prestige des écoles d'Occident. On pourrait écrire en trois chapitres l'histoire de leur art, — le chapitre germano-suédois, le chapitre français, enfin le chapitre finnois.

Plus que la fondation de l'*Union artistique* à Helsingfors en 1846, la publication de l'épopée nationale, le Kalevala, en 1835, est une date importante, car c'est là, c'est dans ce vieux fonds de légendes et de théogonies primitives que l'art finlandais, à la fin du siècle, trouvera sa grandeur, son héroïsme paysan, sa couleur épique. Les peuples qui n'ont qu'un livre ont aussi le privilège de l'inspiration directe, forte et simple. La grande Italie, excédée de sa culture, en est réduite à tourner le dos aux bibliothèques et aux musées. La Finlande essaie d'abord de s'assimiler les leçons de l'Occident, sa civilisation brillante, ses raffinements. Mais l'aveugle inspirée des forêts, la paysanne qui sait les chants d'autrefois, qui les récite sous le mélèze et le bouleau, lui restitue son âme ancienne et, d'un seul coup, fait naître un grand art.

Les premiers peintres de la Finlande au XIXe siècle ne sont pas spécifiquement finlandais. Qu'y a-t-il de local ou de national dans les scènes populaires et bourgeoises, d'un sentiment et d'un faire assez lourds, que peignit Laureus, mort à Rome en 1823? Finnberg, plus brillant, plus nerveux, vécut à Stockholm pendant une partie de sa carrière. C'est à Stockholm que se forme également Ekman: mais c'est à la vie finlandaise, c'est aux poèmes nationaux de Runeberg qu'il demande son inspiration (*Les chasseurs d'élans*, 1845). De là son succès, suscité par les sujets. Les tableaux ornithologiques des frères Wright ont l'intérêt d'annoncer les grands animaliers suédois. Ce sont là les commencements d'un art qui se cherche encore. Puis l'on voit l'influence de Dusseldorf

et du Norvégien Hans Gude s'exercer sur les paysagistes, avec Holmberg, mort à trente ans. Munsterhjelm et Lindholm (1841-1914) sont plus modernes. Ils préparent, ils inaugurent une période nouvelle.

Wroubel. — Pan. (Moscou, Galerie Tretiakov.)

Albert Edelfelt (1854-1905), venu en France en 1874, est finnois d'inspiration, non de style ou de manière, mais la France du naturalisme lui a enseigné l'intérêt et la largeur de la vie populaire, il se soutient par une gravité nordique assez belle, dans son *Service divin au bord de la mer* (Jeu de Paume), dans son *Convoi d'enfant* (Mulhouse),

dans ses nombreux tableaux d'Helsingfors, peints avec talent, avec une aristocratique probité, dans la formule des succès de Salon, entre 1875 et 1880. Beaucoup de Finlandais d'Europe, peintres de la mer et du marin, peintres de coutumes et d'épisodes rustiques, comme Magnus Enckell, Jarnefelt et le paysagiste Westerholm, émancipé de Dusseldorf par les pleinairistes français, révèlent des tendances analogues. Chez Enckell et chez Jarnefelt (*Maître et valet*, musée d'Abo), la puissance du sentiment subordonne l'étude objective à l'énergie d'une synthèse. L'humour macabre d'Hugo Symberg est à part.

Mais du sol même du pays, de la mémoire des anciens, des lèvres des prophétesses cassées par l'âge, assises au carrefour des forêts, s'élève un chant plus pur, plus rude et plus fort. La Finlande se saisit dans le Kalevala et dans les incantations naïves de son peuple. Les malheurs de Kullervo, la défense de Joukahainen, la lutte de l'archer nocturne contre le dieu du jour, le guet des filles des forêts inspirent Axel Gallén et Pekka Halonen. Gallén a naturellement le sens épique, il sent avec force et traduit avec largeur. Sous une lumière dépouillée, dans un printemps singulier de végétations sèches, Kullervo mince et droit, le torse nu comme un petit athlète ouvrier, sa tête mongolique coiffée de longs cheveux pâles, s'aperçoit que sa marâtre a glissé un caillou dans son pain, pour briser son couteau; il la maudit avec une fureur sauvage. C'est là, c'est dans les fresques du pavillon finlandais à l'exposition de 1900 qu'il est remarquable, plus que dans ses recherches symboliques. Et c'est par la puissance du contact avec la terre, par la familiarité de l'homme et du milieu, au bord des lacs gelés où le pêcheur, tapi dans sa fourrure comme une bête dans son pelage d'hiver, attend le poisson près du trou creusé dans la glace, c'est au milieu des paysans de Kuopio, en train d'écouter la bonne aventure, que Juho Rissanen exprime avec une opiniâtreté rude, non les dehors et le pittoresque de la vie finlandaise, mais son âme même, faite de patience, de malice, de rêverie et d'acharnement. Cet art prend un accent plus âpre encore chez Sallinen, qui peint ses rudes figures de pauvres comme s'il les sculptait dans un bois d'épave, — tandis que l'expressionnisme de Marcus Collin, avec ses déformations, ses tassements, ses lourds abrégés du sentiment et de la forme, apparaît plutôt comme un phénomène de culture savante. En remontant vers le nord, en se reprenant à la simplicité de l'existence et à la poésie des origines, la Finlande nous révèle une sympathique jeunesse d'humanité.

La Russie. — L'art russe, lui aussi, faisait une place à la renaissance des arts rustiques, mais il l'incorporait, en quelque sorte, dans un mouvement plus vaste. L'action des Ambulants s'est préparée de 1850 à 1870. Elle a eu toute son autorité pendant les vingt années qui suivent. Mais la fin du siècle est d'un ton bien différent. L'extrême raffinement de la culture, la subtilité, les nuances, la fantaisie d'une élite nouvelle, dont les éléments sont socialement élevés et à laquelle participent des gens de

Levitane. — L'automne doré. (Moscou, Galerie Tretiakov.)

goût et des femmes, détachent les artistes des formes vieillies du réalisme leur paraissent directes et vulgaires; archaïsants délicats, rêveurs de beaux contes anciens et modernes, d'Orient, de Pétersbourg et de Paris, ils se choisissent dans le passé ou dans l'impossible une patrie et un siècle. Ils unissent dans leurs préférences le vieil art de Kiev et de Moscou, l'art paysan et même l'art russe du XVIIIe siècle. A l'art de propagande succède l'art tout court, au slavisme mystique l'influence du génie d'Occident. La fondation du Mir Iskousstva (1899) marque une date décisive, et le nom même de cette revue : *Le Monde Artiste*, est une signification.

Sans doute, Répine est encore dans la plénitude de son talent et de sa gloire. Mais la tonalité de l'époque est due à d'autres maîtres, à l'étrange Wroubel, aux rénovateurs du paysage, aux virtuoses de formation cos-

mopolite et surtout française, aux raffinés du goût, enfin aux peintres de théâtre. Wroubel (1856-1910) est d'origine polonaise, comme, Orlovski. Il porte en lui l'impatience, l'inquiétude et même le délire, et je ne sais quel mysticisme encore, non plus de conviction et d'expansion, mais de virtuosité. Il lui arrive d'être inextricable, et il est parfois aussi le plus singulier et le plus aigu des coloristes. Il est l'exemple de ces génialités malheureuses qui se prodiguent avec une inlassable fécondité et de grandes lueurs, sans aboutir. Il est à l'intersection du très démodé et du très moderne, de l'idéologie et de la peinture. Il ne touche rien sans y laisser une forte trace, mais non pas une œuvre. C'est un possédé plutôt qu'un inspiré. Il eut la connaissance et le sentiment des origines de l'art russe, il byzantinisa non sans talent, mais, entre Dieu et le démon, il cherche l'homme en vain. Quand il peut s'y fixer, quand la vie le reconquiert sur le songe, son art ne manque ni d'accent ni de grandeur. Mais l'évolution du réalisme s'éloignait de plus en plus de ces extrêmes, et c'est libre de mysticisme qu'il apparaît dans les paysages, dans les portraits, dans les scènes de mœurs de la génération de 1890.

Des artistes comme Serov et Maliavine nous aident à comprendre l'écart des temps, — dans un espace de bien peu d'années, — et aussi la différence des familles spirituelles. Ces contemporains de Répine sont bien loin de lui. Le réel n'est plus le but, mais le prétexte; la peinture est tout. Les misères de la vie paysanne sont moins belles à peindre que l'étourdissante joie des êtres heureux : il en est même aux champs. Serov (1865-1911) a évolué de l'influence des naturalistes français de 1880 à celle de Zorn : mais il est personnel et significatif par l'acuité tzigane, par sa souple dextérité de virtuose. Maliavine est le peintre gras et violent des « babas », des jeunes paysannes à la chair blanche, au rire sonore. L'un est homme des villes, il saisit — tantôt avec un brio mélancolique, tantôt avec une intensité fringante — les gens du monde et les intellectuels; l'autre ne se concentre pas, il se répand. Il y a encore de la gaucherie chez Maliavine, cet ancien moine de l'Athos, mais une ardeur de tempérament toute lyrique.. Le *Rire* est une sarabande de filles en gaieté qui se promènent, vêtues de rouge, dans un paysage de terre russe, elles respirent une grâce sauvage, la poésie d'une humanité innocente et solide, un puissant charme de bêtes heureuses, — la sensualité, non de la chair, mais de la vie. C'est un ondoiement de grandes lueurs rousses, mais la pourpre, partout répandue, s'est attristée avec les ans (Venise, Galerie d'art moderne). Maliavine resta longtemps fidèle à ses

beaux modèles paysans et parfois, dans des œuvres qui semblent d'abord un peu passives, il sait évoquer d'un seul coup tout le morne drame d'une vie rustique. Pasternak, Korovine appartiennent au même groupe, — Korovine avec un air de négligence et de finesse qui a beaucoup de charme, dans ses *Deux Espagnoles*. Grabar est plus curieux, plus inquiet et d'un jet moins pur, mais il est intéressant de le voir renouveler par l'impressionnisme, sans sortir d'une caressante enveloppe slave, la matière et la sensibilité de son art.

Alexandre Jacovlev. — Portrait de Mme Schoukaïev. (Musée du Jeu de Paume.)

Il y a là un curieux mélange de slavisme et d'internationalité. Parmi les peintres de la fin du XIXe siècle, beaucoup appartiennent à l'ordre européen des virtuoses. Ils jouent un thème russe crépitant de notes brillantes et fugitives, ils décrivent à bout de pinceau, à fleur d'archet, une étourdissante arabesque de flamme. Ils restent attachés au réalisme, mais à travers la fumée indolente de la cigarette, à travers le stac-

cato d'un orchestre de cordes. On retrouve cet accent dans beaucoup de beaux portraits : ceux de Répine paraissent alors méditatifs et peints pour les siècles.

L'art du paysage est peut-être dépositaire d'un secret plus stable, l'expression d'une sensibilité plus attentive et plus harmonique. Au temps des Ambulants, deux Russes du sud, Kouïndji et le fécond Aïvazovski (1817-1900), représentaient surtout la manière de Dusseldorf. Chichkine peignait avec application et sécheresse les paysages du nord, la grande forêt. Levitane (1860-1900) inaugure une époque nouvelle. Il avait vu et compris nos peintres à l'Exposition universelle de 1889, et il en gardait une impression inoubliable. C'est dans une langue voisine de la leur qu'il célébra sa Russie. Son art, comme celui de Grigoresco en Roumanie, peut être considéré comme la définition lyrique d'un terroir, non pas limitée à l'enclos et à la maisonnette, mais étendue à toute la mélancolique largeur de la nature russe. Avec la puissance d'une sonorité juste et toute fraîche, il a, ce rêveur des plaines et des bois, les beaux dons du paysagiste de sentiment, la paix de l'atmosphère et des formes, la *qualité solitaire*, la riche suggestion du silence.

Mais, à la fin du XIXe siècle, l'agitation de cette grande école engendrait un art tout différent et un goût nouveau. On a vu en Occident quelque chose d'analogue et de parallèle, avec les raffinés, les délicats, les peintres de haute culture, dans les milieux français de 1890. Somov est un délicieux fantaisiste, le poète le plus sensible, mais à qui la vie ne suffit pas et qui remonte le cours des générations pour trouver celle qui pourrait convenir à son caprice du moment. De la Russie du XVIIIe siècle aux modes de 1830, il se promène, à la fois dégoûté, ravi, toujours précieux, achevant ses œuvres avec une minutie spirituelle, s'amusant à compter toutes les branches de l'arbre et tous les arbres du parc. Il se délecte de son habileté, de ses curiosités, de ses jolies manies et, tout en renchérissant, tout en raffinant sur le raffinement, il a tout de même de la grâce. C'est un esthète, mais c'est un homme de goût. Sa culture est étonnante, dans le rien, dans la mode, dans le bibelot, mais c'est un artiste. Voilà le ton, un peu sauvage et particulier, exotique à peine et pleinement européen, d'une élite très sensible, très nerveuse et très bien informée : Alexandre Benois lui a révélé sa fine et vaste culture, ses dons ingénieux, où ses origines familiales, qui sont françaises, et peut-être quelque secrète ascendance vénitienne s'allient à une musicalité moscovite et moderne.

Le goût des arts paysans ajouta son appoint. Même à Kiev, mais, plus facilement, à Novgorod, dans la principauté de Sousdal, dans le vieux Moscou, il cherchait le génie slave sous les formes grecques. A l'école de Talachkino, la princesse Tenichev ressuscita les aptitudes décoratives des paysans. Le bois sculpté, la dentelle, l'émail champlevé

Bilibine. — Le coq d'or. (Illustration d'un conte de Pouchkine.)

étaient traités avec une saveur forte et plaisante, avec un goût de naturalisme simplifié et symbolique qui pouvaient aisément se transposer dans les masses monumentales. Ce mouvement, qui s'étend à divers domaines, est sensible aussi en peinture, dans les compositions byzantinisantes peintes par Vasnetsov pour l'église Saint-Vladimir, à Kiev, les paysages stylisés exécutés par Korovine pour l'Exposition de 1900, enfin dans un domaine charmant, dans un monde de fictions et de songes qui allaient enchanter l'Occident, les décorations théâtrales de Golovine et de Bakst. Comme Walter Crane en Angleterre, comme Gerhard Munthe en Nor-

vège, Bilibine, Malioutine, Mlle Ostromov inventèrent une amusante et subtile imagerie, amalgamée de byzantin, de varègue et de circassien. Le génie baltique des sculpteurs de proues y revit avec le génie scythe des orfèvres de la Mer Noire, et l'Orient aussi, — dans un pêle-mêle de motifs, de costumes, de types, d'une invention terrible et souriante, auquel l'autorité de l'aplat de couleur, du trait de vitrail, de la vision suggestive et intense confère l'unité.

Cette puissance décorative, cette poésie d'étrangeté et de passé, cet orientalisme de pays froid, ce sentiment du jouet dans l'objetet du monumental dans le jouet, voilà des vertus que n'ont pas réussi à gâter les vulgarisateurs de cette manière. Elle a merveilleusement bien traité les bêtes, non pas à la suédoise, avec le génie d'observation positive d'un Liljefors, mais comme des espèces d'idoles de tribu, avec une ferveur totémique. Elle a fait passer dans le paysage un sentiment théogonique et primitif, plein d'une mystérieuse âpreté, avec Rœrich. Cet artiste nous ramène en Finlande. Dans les forêts au sol de pierre et d'herbe sèche, au bord des lacs d'eau glacée, entre les pâles feuillages, il n'a pas eu de peine à revivre le songe de l'humanité ancienne. Doit-on rattacher à ce vaste mouvement l'art de Moussatof (mort en 1905)? C'était un beau décorateur, mais plus indolent et plus tendre, et plus suavement peintre. Et Bakst? c'est l'oiseau de feu. Son art est lueur, mouvement, enchantement fugace. Il y a en lui du cliquetis d'Orient, de la musique chinoise, de l'imagerie populaire et, en même temps, des acidités gelées, une vigueur saine et toute russe, une opulence élastique. Comme les danseurs bottés du Prince Igor, il frappe allégrement du talon... Bakst a créé quelques-unes de ces minutes inoubliables qui font les civilisations.

Cependant l'art russe, dans les premières années du xxe siècle, apprenait à connaître les recherches des Indépendants français. Des amateurs, Morosov, Stchoukine, constituaient d'étonnantes collections où, de Cézanne à Matisse, toutes les nuances de la sensibilité moderne étaient représentées avec le discernement le plus rare. Déjà certains artistes, vivant et travaillant à Paris, comme Altmann, d'Odessa, dont les banlieues neigeuses évoquent le souvenir de Sisley, avoisinaient nos impressionnistes. Mais c'est le « post-impressionnisme » qui requit surtout l'attention. En faisant la découverte des vieux intimistes russes, en revenant à Ivanov, à son fulgurant mysticisme, on aimait à retrouver en eux des exemples et des confirmations. Sans doute ces ardeurs nouvelles ne donnaient pas le ton à toutes les œuvres. Il reste chez Alexandre Jacovlev cette préciosité

raffinée et cette étendue de curiosité qui caractérisent le groupe Somov : mais il réagit contre la mièvrerie d'hier en peignant avec une continuité lisse, en donnant à ses portraits l'allure à la fois objective et poétique des

Phot. Chouneff.

Savely Sorine. — Portrait d'une princesse géorgienne.

daguerréotypes, enfin en cherchant ses modèles au loin, à la suite des explorateurs, dans le continent noir. Schoukaïev est peintre de tradition, dans le sens le plus haut. La paysanne dans ses atours, mais emportée par sa joie comme par un vent d'orage, telle que l'a vue Maliavine, il la montre nue, épanouie et candide, avec le sentiment paisible des maîtres

d'autrefois. Dans ce milieu où la réaction contre l'impressionnisme est moins théorique qu'en Occident, Grigoriev confère au visage de l'homme, peint sévèrement et intensément, une puissance physionomique parfois terrible, presque animale, tandis que Sorine veut l'apaiser, en résumer le trait large et durable, pour le hausser au type et au style.

Le point le plus sensible de la réforme de l'art russe, c'est la peinture de décor. Étincelante et pittoresque avec Bakst comme une belle image, elle se simplifie, elle se tend, elle se limite à des plans et à des volumes géométriques. L'échelle remplace l'escalier, et l'échafaudage la maison. Le décor n'est plus l'illustration d'un texte, mais le cadre d'un jeu scénique. Il n'a plus pour objet de provoquer l'illusion du réel, mais la suggestion du sentiment. A Paris, les nouveaux « ballets russes » appartiennent en fait à l'art français, par Derain, Picasso, Marie Laurencin et leurs amis. A Moscou, à Pétersbourg, dans des milieux formés depuis longtemps à l'étude de cette technique et qui ont devancé l'Occident, des compagnies théâtrales élaborent une dramaturgie et une scénique nouvelles. La révolution bolchéviste s'intéressait à ces recherches; dans les salles de spectacle et sur le plateau même, elle amenait des éléments nouveaux, la fièvre juive, l'intrépide candeur des foules. Il était naturel qu'un régime de reconstruction fût particulièrement attentif à un art de vaste intelligibilité, d'expression forte et de caractère international plutôt qu'aux agréments d'une délicate sensualité de bourgeois. C'est dans le même esprit et conformément au même programme qu'il rénovait par le cubisme la décoration monumentale.

La Russie touche au cercle polaire et aux plus doux rivages du soleil. Au nord, elle est arctique et baltique; au sud, elle est presque méditerranéenne. Elle est Europe, et elle est Asie. Elle a l'immensité des plaines et des forêts, et elle a les gorges de Dariel. Slave, scandinave, finnoise et tartare, elle a tous les accents du nord et de l'est. Le XIXe siècle a été l'ébauche de sa nationalisation, toujours avec l'inquiétude d'une « mission » universelle : au XXe, la révolution la lui confirme. Verrons-nous recommencer, sous une forme inédite, un cycle classique, et l'internationalité de l'art répondre à l'internationalisme de la doctrine? Mais la vieille rêverie fraternelle est plus forte que l'idéologie et les systèmes. La Russie ne nous a pas encore donné en peinture un Dostoïewski. Des fièvres et des misères du peuple, que l'art a surtout, jusqu'ici, vues de l'extérieur, du mélange des races, de la compression même peuvent naître des forces profondes. A l'intérieur de la communauté, morcelée

en républiques, peuvent se faire jour de nouvelles âmes nationales. Il est possible enfin que la fonction asiatique de la Russie, dans un nouveau groupement des peuples, éveille en elle et fasse parvenir jusqu'à nous ces puissances d'inédit, ces trésors inconnus que le Nouveau Monde ne nous a pas donnés en peinture et dont le Japon, encore intact chez certains de ses maîtres, comme Seihô, se détourne souvent pour nous imiter.

Takeuchi Seihô. Jour de pluie. (Musée du Jeu de Paume.)

CONCLUSION

L'histoire de l'art européen doit être considérée à la fois comme une série d'actions et de réactions particulières et comme un mouvement de conscience collective. Chaque âge et chaque technique ont leurs foyers d'invention et de maturation; leur travail s'étend hors de leurs frontières; leur rayonnement parcourt et renouvelle l'art des peuples. La France du XIIIe siècle pense, construit et taille l'image de l'homme, avec ses instincts les plus profonds, avec l'éternelle clarté de son intelligence, — non pour elle seule, mais pour toute la communauté d'Occident. Les ateliers flamands propagent en France, en Espagne, en Allemagne, à Venise, à Florence leur secret magique, la qualité brillante du ton et la transparence de l'ombre. L'Italie de la Renaissance est humaniste : elle place l'humain au-dessus du particulier, elle fait revivre la vieille harmonie méditerranéenne. L'académisme de Bologne est une force cosmopolite. La France du XVIIIe siècle aussi : elle rajeunit le classicisme par l'amour de la vie, par l'esprit, qui électrise la pensée, par le goût, non pas restriction, mais harmonie, par la volupté. Mais chaque peuple ou chaque groupe ethnique vit ces sortes d'unanimité avec ses instincts, dans sa langue et selon ses besoins; de plus, elles ne les atteignent pas tous en même temps ni de la même manière; il y a d'énergiques réactions des instincts anciens qui submergent les influences; les écoles s'affirment contre l'Europe : n'est-il pas admirable de voir, précisément en plein classicisme, se nationaliser avec une force invincible les Pays-Bas, l'Espagne et l'Angleterre? De ce double principe est fait le rythme de cette puissante respiration.

Il en est de même au XIXe siècle. Mais cet âge a ceci de particulier qu'il n'a cessé de reviser le statut des nationalités, de chercher à les asseoir sur des réalités historiques, et non politiques seulement, et en même temps il a multiplié les forces d'échange, internationalisé l'activité économique et répandu partout la monotonie de la vie industrielle. Aux cultures nationales se superpose plus que jamais une culture internationale. Mais elle n'est ni consciente ni coordonnée ni claire dans ses

manifestations. Elle ne trouve d'ampleur et de fermeté que dans les révolutions, qui sont peut-être son vrai miroir, ou plutôt son champ d'expérience favori : chaque révolution tendant à l'humain et au général, elle s'y possède, elle s'y fait son armature d'idées, elle y trouve aussi l'élan et le moyens de sa propagande. Mais les périodes de détente, de prospérité et d'accord sont favorables aussi aux échanges. Si bien que le siècle est sans cesse parcouru de ces veines colorées, de ces irisations qui vibrent à travers l'Europe et qui, plus ou moins intenses selon les milieux et selon les temps, chatoient au-dessus des tons tranchés des milieux nationaux.

Mais ces deux forces n'agissent pas au détriment l'une de l'autre; elles sont, au contraire, intensifiées l'une et l'autre, et quelquefois l'une par l'autre. La seule forme d'art européen qui se soit présentée avec des arêtes vives et qui, nulle part, n'ait fait de concessions au génie local, — il ne le pouvait pas, — c'est l'idéalisme grécisant, que galvanisent à la fois ces deux ferments cosmopolites, la dernière ardeur du classicisme méditerranéen et la mystique révolutionnaire. Le romantisme est une manière de penser et de sentir commune à toute l'Europe : mais il est aussi le plus énergique des stimulants de nationalité; pour tous les groupes il élargit la possession du monde, du Septentrion à l'Orient, mais il retrouve les racines anciennes, profondes dans le sol; en même temps qu'il agrandit l'horizon de l'homme, il précise et il enrichit la particularité de son passé. La vague d'inquiétudes et d'espoirs sociaux qui agite l'Europe, de 1840 à 1870, ce n'est pas le dernier remous de la Révolution française; elle ne meurt pas avec la fumée des émeutes; elle est gonflée par le sentiment profond, permanent, des grandes injustices de la vie du peuple, du manque d'harmonie entre la condition de l'homme, dans tous les pays, et les formes nouvelles de la production. La culture en est transformée : mais elle conserve l'accent des milieux, la qualité de rêverie propre à chaque groupe avec le pope ou le miraculé de Répine, le paysan de Millet, le mineur de Constantin Meunier. Répine reste un Slave mystique et Millet un grand paysagiste français. En Angleterre, le mouvement se traduit par un renouveau de ferveur chrétienne, par le culte, de la nature aimée dans la poésie de son infini détail, par un essai de réaction contre le travail de la machine, par un retour au passé, par l'apologie des vertus de l'artisan; en Allemagne, par un réalisme tantôt pointu, tantôt bonhomme, ou bien passif et non sans grandeur, avec Menzel, avec Leibl. A quoi correspond l'impressionnisme? A un raffinement de la sensibilité, au désir de compléter l'effort des réalistes :

ces derniers ont été modernes d'instincts et de tendances, mais ils restaient encore prisonniers des musées; ils voyaient contemporain et ils peignaient ancien. De là, dans toute l'Europe, un éclaircissement général de la palette, mais, en France plus que partout ailleurs, le sens du caractère passager et vibrant de la lumière, de la poésie de l'atmosphère, de la mouvante instabilité de la vie. Surtout, après les découragements et les sombres ivresses de la génération précédente, quelques admirables années de largeur et d'optimisme, une magnifique régénération par la nature. Cet art aboutit aisément aux grandes expressions générales (les nus de Renoir), mais il ne trouve qu'en France, son parfait accord. Français d'inspiration et de procédés, il agit d'abord au loin par ses compromis, par ses notes moyennes, et, de même que le romantisme tendait à s'internationaliser, non par les extrêmes, mais par le centre, avec la formule de Delaroche, puis avec celle de Couture, de même l'Europe apprit d'abord le plein-air, la verdure et la lumière à l'école de Bastien-Lepage, qui restait le plus sage et le plus appliqué des peintres. Mais dans l'ordre souverain, ces nomades : Jongkind et Whistler, ces Français : Manet, Degas, Monet, Renoir donnaient en peinture, non en notes, en nuances, mais jusqu'à la puissante autorité du style, la plus haute définition de l'homme moderne. Pendant des années, non pas tributaire, mais maniaque du passé, successivement copiste des Grecs, des Byzantins, des Gothiques, des Vénitiens, des Espagnols, le XIXe siècle se possède enfin comme force de création originale, et non comme total ou comme résultat. S'il retrouve, chez un Degas, chez un Renoir, à travers la personnalité d'une maîtrise, la majestueuse continuité d'une tradition, c'est que le veut ainsi la force du don, et non pas une méthode imitative. Mais, au-dessous de ces régions solennelles, il y avait celle des facilités, des taches diluées, des notes fondantes, riche en paysages instables, glissants, de plus en plus dépourvus de force et de caractère. La renaissance idéaliste de 1890 cherche à restituer à la peinture la puissance expressive de l'ordre ancien, la beauté des arabesques, l'unité des modelés massés, — le style. Elle se défend d'être littéraire et théorique, mais elle voisine avec la littérature et elle s'exprime par des théories. En France, en Scandinavie, en Russie, comme précédemment la réforme préraphaélite de la peinture anglaise, elle s'appuie volontiers sur les arts rustiques; elle coïncide avec une régénération du décor, elle se traduit enfin par un renouveau de la peinture religieuse. Il est difficile de définir les mouvements qui lui font suite : mais le cubisme, soit qu'il exprime

une combinaison qui se suffit, c'est-à-dire un état de conscience, soit qu'il projette dans l'espace des volumes rigoureux, l'expressionnisme, en renversant les valeurs récentes et en substituant la violence de la possession à la passivité de la sensation, les constructeurs, les cézanniens réagissent également contre l'impressionnisme. Les formes démodées et théoriques de cette réaction ont été en honneur dans les pays ambitieux de modernité et surtout sensibles aux aspects artificiels de la culture; les formes proprement picturales, énergiques, fraîches et solides, produisent et maintiennent des talents.

Voilà les courants et les époques. Mais leur histoire n'est pas celle des régimes politiques, qui s'annulent en se succédant. Une fois terminée l'œuvre d'une génération, ses découvertes ne tombent pas à la fosse commune. De même que des artistes médiocres peuvent figurer dans des avant-gardes héroïques, de charmants génies peuvent être des retardataires. Bien plus, le rôle d'un grand artiste est toujours d'élargir les définitions; il peut choisir la voie la plus commune, la plus usée et même revenir en arrière s'il lui plaît, dater. C'est la plus belle leçon d'Ingres, admirable d'originalité, dans sa découverte sensationnelle. Laquelle? Raphaël. Et puis beaucoup d'artistes, même enveloppés de l'atmosphère d'un temps, rêvent à l'écart, prennent leur bien où il leur plaît et leur émotion comme elle vient. La France est particulièrement riche en artistes de cette qualité, quelquefois très haute, qui ne sont pas tous des neutres ou des moyens et qui font l'admirable continuité, la tenue de l'école. Certains peintres créent leur temps; d'autres le subissent, d'autres enfin lui sont étrangers, et ce n'est pas juste de les noyer indistinctement dans l'éclectisme. En tenant compte de ces réserves, l'histoire du siècle peut s'écrire par celle de ses générations successives, des courants de vie morale et de préférences techniques qui parcourent largement l'Europe et qui affectent plus ou moins les écoles.

Car elles subsistent, bien que la notion même, en s'élargissant, tende à s'affaiblir. Jadis c'était, limitée à l'atelier de quelques maîtres, une certaine manière de peindre, dans la même ville, pour les mêmes besoins, pour les mêmes gens. Cette manière n'était pas toujours fortement définie par la nationalité, elle l'était beaucoup plus par le génie d'un grand artiste autour de qui foisonnaient les commandes et les copies. Aujourd'hui les milieux sont extraordinairement étendus, riches et mouvants. Que sont-ils, en teneur de nationalité, si l'on peut dire, en énergie

définissante, par rapport au XVIIIe siècle par exemple? Les uns ont perdu, se sont atténués en se travaillant, les autres ont appris à se posséder et se sont fortement nationalisés. Parmi les vieilles écoles, l'histoire de l'Espagne est assez belle; atone après Goya, ouverte aux plus douteuses influences d'Europe ou futilement elle-même, elle s'est réveillée et ressaisie à la fin du XIXe siècle : méditerranéenne, elle s'est tournée vers le bonheur, le soleil et la mer; océanique et montagnarde, elle renoue avec force sa grande tradition réaliste et dramatique, en plein âge impressionniste elle s'exprime par des noirceurs solides. La Belgique est admirable de vitalité et de personnalité : elle scande avec une élasticité merveilleuse toute l'histoire du siècle, elle s'ouvre à tout, elle s'intéresse à tout, mais elle reste la Belgique gaillarde et mystique, réaliste et rêveuse; ses peintres, copieux et raffinés, vigoureux et subtils, continuent les peintres flamands qu'ils n'imitent guère. La Hollande, longtemps confinée dans une rêverie de musée, affirme sa vitalité par l'esprit de sécession et par la ferveur du particularisme, en opposant Amsterdam à La Haye, la curiosité de ce qui se passe en Europe aux permanences de terroir. Mais voici tout un monde qui s'éveille à la vie nationale et à la peinture, les Scandinaves : après une période germanisante, la leçon de la France les ramène à l'étude et à l'amour de leur vie, de leur milieu, de leurs origines et, dans leur passé de corsaires et de paysans, dans de vieux bois, dans de vieilles pierres, ils se découvrent les assises d'une antiquité vénérable et le charme d'une fraîche jeunesse.

L'Allemagne n'a pas ce privilège. Elle est théorique, et elle est sentimentale. A défaut d'instincts et de goûts, elle a des systèmes et des effusions. Au début du siècle, elle ne sait plus peindre depuis longtemps, et Winckelmann peut honnêtement croire que le modelé des statues est d'un bon exemple pour le modelé des peintres. Tous les mouvements d'art du siècle ont pour l'Allemagne une puissante signification esthétique, une signification technique nulle, jusqu'au jour où elle se met à copier dans les musées. Après 1870, l'obsession de la culture et la névrose de la prospérité colorent son art de notes singulières. Mais, placée au centre de l'Europe, attentive à toute forme européenne de renouvellement, elle l'accueille avec libéralisme, intelligence et avidité. Son accent le plus fort, elle l'a mis sur l'énergique réalisme de Menzel.

Comme elle s'oppose à l'Angleterre, par ce qu'elle a de mauvais et par ce qu'elle a de bon! L'Angleterre reste fidèle à sa définition insulaire, à sa peinture brillante, colorée, facile, lavée avec largeur. Rien du dehors

ne l'émeut en profondeur, mais, quand elle se penche sur ses herbages mouillés, sur la magie du ciel reflétée dans une mare ou dans une rade, sur le teint de ses éblouissantes filles, elle est extraordinaire, elle enivre l'Europe, elle rafraîchit le romantisme. Et puis, Turner mort, la fièvre de Quarante-Huit la dévie, elle traverse une crise de probité, elle se donne un mal énorme pour désapprendre la peinture, dont Whistler lui restitue quelques-uns des plus énigmatiques prestiges. Elle connaît par des remous l'impressionnisme et les mouvements de l'art moderne, et seulement comme des curiosités. Elle est anglaise.

Et la France? Elle est au centre, non comme un milieu d'échanges et d'harmonie, mais comme une force de propulsion. Sa définition classique s'élargit sans cesser d'être vraie, mais si elle est fonction européenne, ce n'est pas en donnant la qualité pleinement humaine à ce qui peut lui venir du nord ou du midi. C'est par la fréquence, l'audace et l'autorité de ses expériences créatrices, qui renouvellent l'Europe, sans l'arracher jamais à son génie. Le goût ne lui est pas limite, mais élément de curiosité et d'invention. C'est en elle que se font les révolutions, que le présent absorbe et dévore incessamment le passé, que se dessinent les personnalités héroïques. Sans David, la peinture néo-classique n'est qu'un pâle chapitre de l'histoire de l'esthétique; sans Delacroix, le romantisme risque d'être enseveli dans les adultères de l'intelligence et dans les aveugles agitations des rêveurs; sans Courbet, sans Millet et Daumier, le réalisme court le péril de tomber aux proportions de l'anecdote bourgeoise ou populaire; Manet donne à l'impressionnisme le mordant de la vie, Monet la largeur épique, Degas l'équilibre classique, Renoir la volupté éternelle. Aux deux pôles de l'idéalisme, Puvis de Chavannes et Gauguin lui confient l'un la mélancolie auguste du dernier rêve latin, l'autre la beauté mystérieuse du premier songe océanique. Nulle part, on ne fut peintre avec autant d'énergie et de variété, nulle part, d'Ingres à Cézanne, les problèmes ne furent posés avec autant de décision. L'école reste profondément française, par la permanence des dons qui font revivre les vertus les plus anciennes de la nation chez les peintres apparemment les plus originaux et les plus libres, par la fièvre spirituelle, par la génialité, par la parfaite convenance du sentiment et de la technique. Jamais elle ne s'est plus puissamment renouvelée, en restant plus solidement elle-même.

Ces milieux forts sont d'une nationalité plus tranchée qu'au XVIIIe siècle. Et pourtant ils travaillent en commun. Leur personnalité peut en être altérée, non détruite. Mais, aux yeux d'un non-Européen, il

existe une Europe, une certaine couleur européenne de la vie, traduite par des parentés et par des échanges dans l'art. Comment s'est-elle faite, et comment se fait-elle? De plusieurs manières. Par l'attraction de grands foyers internationaux. Par les expositions. Par les génies nomades.

Les foyers ont changé. La Rome du XVIIe siècle, la Rome des jubilés n'est plus qu'un milieu académique, un admirable décor et un musée. Longtemps encore les jeunes peintres y rêveront avec profit aux grandeurs du passé, aux assises des plus belles et des plus lumineuses pensées qui aient organisé l'intelligence. Elle fut la capitale de la dernière renaissance selon l'antique. Elle abrita les jeunes catholiques allemands du Pincio, tournés vers d'autres modèles. Elle fut le théâtre des premières recherches préraphaélites d'Ingres, de ses élèves, des Lyonnais, avant de devenir le sanctuaire du culte raphaélesque. Mais les petites colonies nordiques qui y sont venues s'abreuver aux sources éternelles sont bien vite reprises par la poésie du milieu natal, et, sous le Second Empire, quand Regnault y arrive, avec tout le faste du jeune éclectisme romantique, c'est vers l'Espagne, c'est vers l'Orient qu'il tourne les yeux. — D'autre part, des foyers d'influence jusqu'alors limitée et toute nationale ont pris une importance européenne. Munich, Dusseldorf, Dresde, pendant les deux premiers tiers du siècle, appellent à eux, non seulement les artistes germaniques, mais les artistes scandinaves, et, tout près de nous, Carlsruhe garde quelque temps Thaulow. Vienne et Munich sont les centres d'attraction naturels des Européens d'Orient jusqu'au milieu du dernier siècle, et même plus tard. Au temps du réalisme, Anvers et La Haye exercent une action considérable, en particulier sur l'Allemagne.

Mais Paris est, pour l'histoire de la peinture moderne et des échanges internationaux, la ville du monde. L'atelier de David draine l'Europe, puis l'atelier de Delaroche et celui de Couture, enfin le groupe de Barbizon, dès ses débuts, et plus tard avec une attraction invincible. Dans la seconde moitié du siècle, les académies libres fourmillent d'étrangers. C'est là que les peuples récents viennent apprendre. Les génies du moment s'y font et s'y défont. Les gloires internationales y trouvent leur consécration ou leur échec Avec les années, les musées, les expositions s'y multiplient; la curiosité et la discussion de la peinture s'étendent sans limite et sans frein, et, par des sécessions multipliées, la vivacité des renouvellements entretient l'atmosphère de l'émulation et de la bataille. Des virtuoses aux extrémistes, il y a un art international dont Paris est le centre et qui fait courir sur sa vieille curiosité sceptique et sur son

ardeur de nouveauté des ondes catalanes, japonaises, italiennes, russes.

Les expositions universelles sont les musées des forces vivantes. Elles ont à leur origine le génie de l'Encyclopédie et le génie des saint-simoniens. Au croisement des grands courants de la production, elles sont le plus sûr moyen des échanges et, pour les peuples, un examen de conscience, en même temps qu'une occasion d'apprendre. C'est peut-être le trait le plus original de la civilisation au XIXe siècle : récapitulation périodique, émulation, prise de possession de l'Europe par l'Europe, dans le passé et dans le présent. L'exposition de 1855 à Paris révèle l'école anglaise, consacre le romantisme français, nos paysagistes et met à leur vrai plan Millet et ses amis. Celle de 1900 embrasse tout le siècle, restitue aux Français la gloire oubliée de Daumier et de Chassériau, donne aux impressionnistes leur place et leur gloire et, parmi les étrangers, fait connaître les Scandinaves. Dans l'intervalle, celles de 1867, de 1878 et de 1889 avaient rempli une fonction du même genre. C'est du débat sur les récompenses aux artistes étrangers en 1878 et des sévérités injustes du jury du Salon, qui voulut réagir, qu'est née la sécession de la Société Nationale. Le rôle des participations internationales aux expositions d'art, en dehors des expositions universelles, devient considérable à la fin du siècle. Ainsi est dévolue aux états démocratiques et aux sociétés professionnelles le rôle assumé jadis par le mécénat et par les princes. Et dans l'intervalle de ces grandes assises, la continuité et la rapidité des voyages maintiennent les liens et activent les échanges. La nostalgie est tuée par le chemin de fer. La civilisation industrielle tend à unifier les coutumes, les modes, le visage même de l'homme. Au milieu du XIXe siècle, l'étonnante révélation de l'art japonais (fortifiée en 1878, à l'exposition universelle, ainsi que par les expositions d'estampes, l'activité des amateurs et la fondation de musées spéciaux) agit profondément sur l'esthétique et les procédés d'Europe : à la fin du XXe, ils nous prennent pour professeurs, commençant par Raphaël Colin pour aller à Cézanne, et donnant un art métis extraordinaire. Voilà un cas type.

D'autre part, au-dessus des groupements nationaux, a fini par se constituer une société mouvante, recrutée partout, et dans toutes les classes. De même que les Levantins, plus ou moins dénationalisés, dans la Méditerranée orientale, ils forment, sans tenir à rien qu'à des demeures éparses et à des séjours d'hôtel, un ordre à part dans l'humanité moderne, puissant par la richesse et par les aboutissants et semblable à celui des anciennes familles régnantes qui trouvent partout en

Europe des cousinages, un trône, un palais. Leurs peintres, ce sont les grands virtuoses, dont l'art reflète, avec un brio violent, l'extrême impersonnalité de la vie et des goûts, la sensualité brillante et la nerveuse impatience de vivre. Mais ces mortels fortunés, ces exaspérés de l'éclectisme ne représentent pas les forces actives du renouvellement international. Elles sont en partie aux mains d'audacieux génies nomades qui, loin de la patrie et des écoles (et pourtant ils en conservent quelques traits indélébiles pleins de saveur!), indifférents au succès, restent toujours des indépendants, même lorsqu'ils ont trouvé le milieu propice à leur génie et leurs affinités de choix. Le XVIIe et le XVIIIe siècles ont connu, eux aussi, de grands voyageurs : ce sont eux qui ont été dans toute l'Europe les propagateurs du classicisme et les agents du génie français. Mais rien de semblable à ces destinées errantes, Jongkind, Whistler, Van Gogh, qui ne sont les messagers de rien que d'eux-mêmes. Ceux-là ne sont pas des puissances d'unité, mais des révélateurs. Ils agissent plutôt comme ferments; sur la vie intérieure des écoles et des groupes, ils font courir une ardeur étrange et toute nouvelle, une poésie jeune, l'intuition décisive des fraîcheurs et des profondeurs de la vie.

Telle est l'économie des époques, des courants, des groupes et des forces. Un travail intime, d'un ordre plus secret et plus haut, modifie les réalités de la peinture, l'inspiration, la technique. L'antique hiérarchie des genres est ébranlée, puis détruite, par la notion despotique de la vie. C'est le mot du siècle, comme esprit, goût, sensibilité sont ceux de l'âge classique. C'est surtout après Quarante-Huit que cette idée se fait jour, dissocie ou renouvelle les anciens cadres et y répand une inspiration tour à tour généreuse, abondante, violente, futile, chaotique. On peut dire qu'il y a deux siècles en un, le siècle du passé, le siècle du moderne, les rêveurs archaïsants et les passionnés de la vie.

La ferveur du passé donne à la peinture d'histoire un rôle considérable dans les soixante premières années. Elle n'est pas seulement la mémoire imagée des peuples, le recueil saisissant de leurs grands jours, la dramaturgie de leurs luttes religieuses et civiques, elle maintient le culte des trésors et des grandeurs de l'homme, elle propage les anxiétés nobles, elle répand une flamme mystérieuse sur les destinées illustres et sur le lointain des âges. Elle est la forme la plus complète et la plus belle du drame romantique. Dans tout ce vaste théâtre agité, ce n'est ni Schiller ni Gœthe ni Hugo ni Pouchkine qui atteignent à Shakespeare, c'est

Delacroix. Mais la jeunesse du siècle atteint sa maturité et voit mourir ses passions. Une grande convulsion sociale la secoue dans ses profondeurs et lui inspire un sentiment, tour à tour généreux et amer, épique et épisodique, de la réalité contemporaine. Soutenue par de beaux talents, plus habiles qu'inspirés, la peinture d'histoire n'émeut plus les instincts vivants ; elle devient peu à peu une forme de l'éclectisme académique.

Le XIXe siècle est un grand siècle religieux. Sa fièvre historique colore son interprétation et son sentiment du divin. Détourné des formes lucides et des formes classiques de la raison, il remonte les siècles pour rejoindre l'innocence et la ferveur. Le moyen âge lui en donne les plus beaux exemples. Il s'y attache avec une fierté ésotérique et une rigueur d'ascétisme. A la Renaissance, à l'ancien académisme, à l'antique davidien il oppose le préraphaélisme. Overbeck, Navez, Ingres, puis les réformateurs anglais étudient les anciens maîtres, auxquels demeure attaché le nom de Primitifs, qui témoigne à la fois d'une survivance du vocabulaire classique et d'un goût d'innocence archaïque qui s'applique même aux plus raffinés et aux plus modernes de ces maîtres, les quattrocentistes, les Florentins et les Flamands antérieurs au romanisme. De là, en France, la renaissance des procédés anciens, la restauration de la fresque, par exemple, et, dans ce siècle d'ardeurs, de violences et d'instabilité, le perpétuel souci du style et des grandes harmonies décoratives. C'est là, c'est dans le même domaine, d'après les mêmes modèles et par les mêmes recherches, que les symbolistes essaient de se ressaisir et de restituer au monde des formes l'ordre et la sérénité, la puissance expressive et la beauté du rythme. A côté de ses champs de bataille et de ses champs de travail, de ses dramatiques mêlées et de ses épopées sociales, le XIXe siècle, du Pincio à Beuron, de l'atelier de Mottez au néo-traditionnisme français, des groupes lyonnais à la Préraphaélite Brotherhood, a ses asiles recueillis, son Campo Santo, son cloître.

Mais l'accord entre les traditions méditerranéennes et le sentiment moderne de l'harmonie, cet accord si changeant et qu'on ne définit pas en l'appelant classique, n'a pas perdu sa vigueur. Il parcourt le siècle, d'Ingres à Chassériau, et de Chassériau à Puvis de Chavannes. Avant eux, en plein hiver davidien, Prud'hon en avait conservé l'émotion humaine et les nobles voluptés. Chez Ingres, il puise sa force, non dans une idéalité conventionnelle, mais dans la puissance du naturalisme plastique et dans l'étude constante de la vie. Chassériau lui communique le raffinement et les inquiétudes de sa propre nature, une suavité doulou-

reuse, une mélancolie orientale et biblique, et Puvis de Chavannes un humanisme nouveau, où la tendresse chrétienne, le sentiment apaisé de la vie sociale et la grandeur des fonctions éternelles de l'homme se mêlent à la sérénité antique. Ainsi chaque âge et presque chaque génération de l'art français maintiennent, en la renouvelant, la noble intégrité de la pensée gréco-latine, que la France porte en elle, non comme une acquisition de sa culture, mais comme un instinct. En revenant à Poussin, elle ne s'évade pas hors d'elle-même, elle ne fait pas un effort dénaturé d'exotisme ou d'archaïsme, elle se retrouve, elle contemple sa propre image associée à celle des dieux.

La plus puissante force de régénération du siècle, c'est sans doute le paysage. Ses origines sont illustres et anciennes, mais il est la vie même de cette grande époque. Il n'y rajeunit pas seulement la peinture, il est la découverte de la terre, la source d'une poésie enivrante qui élargit le cœur de l'homme. Verdoyant et mouillé sous les pluies, parcouru par les vents océaniques, ébloui par la féerie de la lumière, il est l'admirable épanchement de l'Angleterre. Un siècle qui fléchit sous le poids de la culture et que dévore la fièvre d'une civilisation maladive court se retremper et se refaire dans la solitude. Plus que l'artifice du couvent du Pincio nous émeut la retraite de Barbizon, où l'homme reprend ses forces en touchant sa mère, où il se retrouve et, de nouveau, se possède. Partout l'exemple est suivi, partout on voit l'exode des poètes du paysage vers la nature et la solitude, à Tervueren, à Laaren, à Læthem Saint-Martin, en Allemagne, aux bouches du Danube, à Skagen en Scandinavie. Monet est pêcheur à Belle-Isle, amateur de jardins à Giverny. A Cagnes, Renoir termine ses jours dans une lumineuse retraite. Et lorsque les jeunes peintres reviennent aux villes, ils les découvrent nouvelles; même lorsqu'ils les construisent de masses, de blocs et de volumes, même au cœur du faubourg et de la triste usine, ils ont le sentiment des forces naturelles, la rue n'est plus enchantement diffus, passage de vie, elle est un couloir entre deux falaises; la foule, c'est la mer.

A l'évocation pathétique de l'histoire, à la profondeur du sentiment religieux et même aux puissantes ivresses de la contemplation naturaliste s'oppose et s'ajoute l'intérêt obsédant de la vie moderne. Aux Batailles, aux Triomphes, aux Morts illustres succède le roman, tantôt épique, tantôt épisodique, de l'homme anonyme, aux Funérailles d'Alexandre l'Enterrement à Ornans, au fastueux décès d'Elisabeth l'agonie d'un pauvre, peinte par Israels. Cet art a d'abord l'ampleur et la sévérité d'une glori-

fication, et puis il se dénoue dans la lumière, il s'abandonne au charme agité des grandes villes. Deux tendances parcourent et dirigent l'impressionnisme : un magnifique épanchement naturaliste, la fièvre de la vie urbaine. Le théâtre, le bar, le champ de courses, l'atelier de la blanchisseuse et ce compromis entre les champs et la ville, qui lui appartient tout entier, la banlieue, les régates fluviales, les plaisirs du dimanche. L'ancienne notion de la peinture de la vie ordinaire, de la vie réelle, filtrée par l'anecdote sentimentale et par le genre littéraire de la vignette, s'évanouit pour toujours dans un art envahi par la lumière et par le mouvement, où l'homme enfin se suffit, sans intentions et sans dessous d'idées. Le portrait lui-même, jadis bien rarement associé à l'ambiance, le portrait, effort d'abstraction, découpé dans la réalité mobile, isolé pour l'éternité, rentre dans l'activité vivante. Le visage n'en est qu'un élément. Il cesse de poser, il se déplace, il se marie à un décor de nature ou de ville, il disparaît presque derrière le bouquet qui l'avoisine, il se mêle au déploiement des foules ou à la féerie intime. Mais cet univers mobile, ces changeantes apparences, voici que d'autres peintres essaient de leur restituer l'équilibre et la solidité. Pour apprendre de nouveau les lois éternelles, ils se limitent et se concentrent. Ils choisissent ce qui ne saurait bouger, — non pas même des fleurs, ces subtils échanges, ces flexibilités, ces effluves de parfums et de tons, — mais des objets massifs, qui sont solides et denses, sous le regard, sous la main, une écuelle, quelques fruits. Un buffet de cuisine, la desserte d'une table modeste résument tout l'univers de la peinture. La nature morte envahit l'art contemporain, et l'étude du nu considérée dans le même esprit, comme un rapport de masses et de volumes, fortement construits et réduits à des significations d'algèbre.

On l'a vu, l'ordre profond qui saisit toutes ces réalités changeantes, courants, époques, écoles, genres, c'est l'ordre technique, et, lui aussi, il n'a cessé de changer. Sans ses agitations, sans ses renouvellements, l'histoire de la peinture ne serait que l'histoire de l'esthétique. Il n'est pas un moyen d'intelligibilité, — il est le charme, la poésie, la vie même de l'art. Jamais plus qu'au XIXe et au XXe siècles, il ne s'est présenté sous une forme violemment antinomique. Il tressaille de passions et de problèmes, il est parcouru de dramatiques querelles, — dessin et couleur, modelés bruts et modelés reflétés, peinture noire et peinture claire, valeur et volume. Mais ces oppositions, qu'il n'a peut-être pas inventées, aux-

quelles il a donné plus de relief et plus de vivacité, ne doivent pas limiter les maîtres : le coloriste Delacroix est grand dessinateur, Corot, tout en valeurs, exprime admirablement les volumes. Le trait le plus remarquable du siècle, c'est l'abandon volontaire, puis l'ignorance et l'oubli des anciens moyens de la peinture : solidité des préparations, fluidité des glacis ; on peint dans la pâte et, dans cette pâte même, l'homogénéité de l'exécution fait place à une étonnante diversité de touche. Ce que l'on obtenait jadis par un système d'échelonnement en profondeur, la deuxième moitié du siècle le cherche sur un plan, par une facture vive, dissociée, brillante. Le ton n'est plus, comme autrefois, préparé selon les disciplines réfléchies, mais improvisé sur la palette, d'après nature. Nos contemporains essaient de ressaisir l'unité, chacun d'eux veut se refaire une éducation totale, le goût des variations multiples légitime l'appel à la révélation, et les recommencements abondent, mais toujours par les dehors et par les générosités de matière. Et voici que la peinture renonce aux étonnants prestiges qui ont enchanté nos aînés, à la couleur irisée, chatoyante et parcourue des vibrations de la lumière. On revient aux terres et aux noirs, et les sévérités de l'ombre reprennent leur empire.

Cette grande époque tumultueuse semble résumer et même contenir toute l'histoire de l'art. Passionnément elle en a scruté les origines. Passionnément elle s'est penchée sur les siècles. On dirait qu'elle se les est tous assimilés et qu'elle les a tous rajeunis. C'est que l'art n'a jamais été mêlé plus étroitement à la vie, jamais il n'a, comme au cours du siècle, prétendu l'étreindre, non seulement sous toutes ses formes et dans tous ses milieux, mais encore dans ce qu'elle a d'insaisissable, d'étincelant et de fugace. Jamais il n'eut plus fortement le goût du contemporain et de l'immédiat. Peut-être est-il le XVIe siècle d'un nouveau classicisme. Quelle que soit la majesté de l'ordre nouveau, c'est le nôtre qui est renaissance. A travers ses inquiétudes, ses mélancolies, ses fièvres, ses convulsions, en plein conflit entre les formes aveugles et passives de l'activité et la liberté de l'esprit, il a élargi le cœur de l'homme, réveillé son imagination, raffiné sa sensibilité, enrichi tous ses moyens d'expression. En lui nous respirons avec profondeur. Par lui la peinture restitue à la vie sa qualité héroïque.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

(DE 1848 A 1914)

TABLE CHRONOLOGIQUE

DE

	FRANCE	ANGLETERRE, IRLANDE ÉTATS-UNIS	ITALIE	ESPAGNE AMÉRIQUE LA
1848	Courbet : *L'après-dîner à Ornans.* Daumier : *La République.* Chenavard commence la décoration du Panthéon.	Fondation de la P. R. B. Holman Hunt : *Madeleine et Porphyra.* Watts : *Fata Morgana.*		
1849	Delacroix : Plafond de la Galerie d'Apollon. Courbet : *L'homme à la ceinture de cuir.* Daumier : *Le meunier, son fils et l'âne.*	Madox Brown : *La part de Cordélia.* H. Hunt : *Rienzi.* Rossetti : *Ecce ancilla Domini.*	Fontanesi à Lugano.	
1850	P. de Chavannes : *Pieta.*	H. Hunt : *Missionnaire chrétien arraché aux persécutions.*	Fontanesi à Genève.	
1851	Courbet : *Les paysans de Flagey, Les casseurs de pierres, L'enterrement à Ornans.* Daumier : *Femmes et Satyres.*	Madox Brown : *Chaucer.* H. Hunt : *Les deux gentilshommes de Vérone.* Millais : *Le retour de la colombe de l'arche.*		
1852	Daubigny : *La moisson.* Th. Rousseau : *Les chênes.*	H. Hunt : *Le berger mercenaire.* Millais : *Ophélie.* Madox Brown : *Le Christ lavant les pieds de Pierre.*	Fontanesi : *Vallée de la Macra.*	
1853	Th. Rousseau : *Marais dans les Landes.* G. Moreau : *Cantique des Cantiques.*	Millais : *L'ordre d'élargissement.*		
1854	Henner : *Séraphin Henner.*	H. Hunt : *La lumière du monde.*		
1855	Exposition universelle. Courbet : *L'atelier.* G. Moreau : *Thésée.* Gérôme : *Le siècle d'Auguste* P. Huet : *L'inondation à S. Cloud.*	Whistler à Paris.	Morelli : *Les iconoclastes.*	
1856	Courbet : *Les demoiselles des bords de la Seine.* Flandrin commence la décoration de Saint-Germain des Prés.	Leighton : *Le triomphe de la musique.* H. Hunt : *La Vierge retrouve Jésus au temple.*		Fortuny : *Les A gavares brûlan vaisseaux.*
1857	Degas à Rome. Millet : *Les glaneuses.*	Madox Brown : *Le travail.*	Celentano : *Benvenuto Cellini.*	Fortuny : *Bérenge à Foix.*
1858		Millais : *La vallée du repos.*		
1859	Millet : *L'Angélus.* P. de Chavannes : *Retour de chasse.* Legros : *L'Angélus.* Troyon : *Le retour à la ferme.*	J. C. Hook : *Luff Boy.*		
1860	Degas : *Jeunes filles spartiates, Portrait de famille.*	H. Hunt : *Le Sauveur dans le temple.*	Cremona : *Mahomet.*	Lucas : *Course de reaux au vide*
1861	Delacroix termine la décoration de S. Sulpice. P. de Chavannes : *Concordia, Bellum.* Courbet : *Combat de cerfs.* Daumier : *Blanchisseuse.* Legros : *Ex-voto.* Degas : *Semiramis.*		Les *macchiaiuoli* à l'exposition de l'Académie de Florence. Morelli : *Le comte Lara.*	
1862	Ingres : *Le bain turc.* Manet : *Lola de Valence.*			

TOIRE DE LA PEINTURE

ELGIQUE	HOLLANDE	ALLEMAGNE, AUTRICHE SUISSE, HONGRIE	SCANDINAVIE	RUSSIE Ecoles slaves. Ecoles danubiennes.
: *Derniers mo-* *du comte d'Eg-*			Mort de Södermark.	
		Rethel : *Danse macabre révolutionnaire.*		Fedotov : *La demande en mariage.*
		Menzel : *Vie de Frédéric le Grand.* Böcklin à Rome. Feuerbach à Paris.	Tidemand : *La vie du paysan norvégien.*	
Six chez Rem- . : *Derniers hon-* *rendus aux com-* *Egmont et de*				
eurs de pierres elles.	Jongkind : *S.-Valery en Caux*; *Le Tréport, le matin.*	Knaus à Paris. Menzel : *Le concert de flûte.*		
ns : *Un métier* *en.*		Courbet à Francfort.		Th. Aman : *Portrait de l'artiste.*
ns : *Les mas-*				
ns : *Vagabon-* *La sieste, La* *e.*	Israels : *Le prince d'Orange s'oppose aux décrets.* Jongkind : *S. Médard, Notre-Dame vue du pont de la Tournelle.*	Menzel à Paris. Böcklin : *Centaure et nymphe.* Menzel : *Souvenir du Gymnase.*		Ivanov termine *Le Christ présenté au peuple.* Tchernychevski publie *Les rapports du Beau et de la Réalité.*
Les charretiers. oux : *S. Guidon.* s : *Les cigognes.*	Israels : *Le soir sur la plage.*	Böcklin à Munich.	Mort de Dahl.	Grigoresco au monastère d'Agapia.
n de l'*Art libre.* er : *Enterrement* *rappiste.*		Makart à Munich. Madarasz : *La douleur d'Elisabeth Hunyadi*	J.-F. Eckersberg ouvre à Christiania la première école de peinture.	
ier : *Le repos* *l.* ns : *Le bouquet,* *veuve, Un fá-*	Israels : *La maison tranquille.*			Grigoresco en France.
	Jongkind : *Vues de Hollande*, eaux-fortes. Israels : *Le berger.*	Makart à Paris et à Londres. Marees : *August César.*		

	FRANCE	ANGLETERRE, IRLANDE ÉTATS-UNIS	ITALIE	ESPAGN AMÉRIQUE L
1863	Mort de Delacroix. Salon des Refusés. P. de Chavannes : *Le travail, Le repos.* Courbet : *Le retour de la conférence.* Manet : *Le déjeuner sur l'herbe.* Cabanel : *Vénus.*	Whistler : *La fille blanche.* Rossetti : *Beata Beatrix.*	Celentano : *Le Tasse.* Cremona : *Le fauconnier*	
1864	Millet : *Bergère gardant ses moutons.* P. de Chavannes : *L'automne.* Fantin-Latour : *L'hommage à Delacroix.* Courbet : *La rencontre*	D.-G. Rossetti : *Lady Lilith.* Watts : *Portrait de l'artiste.*	Fontanesi : *Novembre.*	Rosales : *Te d'Isabelle la lique.*
1865	P. de Chavannes : *Ave, Picardia nutrix.* Fantin-Latour : *Le toast.* Manet : *Olympia.* Degas : *Malheurs d'Orléans.* Henner : *La chaste Suzanne.* G. Moreau : *Jason et Médée, Le jeune homme et la Mort.*	Burne Jones : *Chant d'amour.* Watts : *Constantin et Nicolas Ionides.* Leighton : *Hélène de Troie.* Alma Tadema : *Catulle et Lesbie.*		
1866	Corot : *L'église de Marissel.* Manet : *Le fifre.* Bonnat : *Saint Vincent de Paul.* Carolus Duran : *L'assassiné.* Monet : *Le déjeuner, Camille.*			Fortuny : *Le*
1867	Exposition univ. Mort d'Ingres Monet : *Femmes au jardin.* Bazille : *Réunion de famille.*			
1868	Corot : *La femme à la perle.* Manet : *Le balcon.* Cézanne : *Léda.*			
1869	P. de Chavannes : *Marseille porte de l'Orient.* Legros : *Le baptême.* Regnault : *Le général Prim.* C. Duran : *La dame au gant.* Delaunay : *La peste de Rome.*			
1870	Voyage de Monet et de Pissarro à Londres. Fantin-Latour : *L'atelier des Batignolles.*	Watts : *William Morris.* Rossetti ; *Le rêve de Dante.*	Cremona : *Les deux cousins.* Morelli : *Les Maries au Calvaire.*	Fortuny : *Le à la Vicari*
1871	Cézanne à l'Estaque. Fantin-Latour : *Le coin de table.*			Rosales : *Mo crèce.*
1872	Legros : *La bénédiction de la mer.* Pissarro : *Le lavoir.*	*La Mère* de Whistler refusée à la R. A.	Morelli : *Déposition de croix.*	
1873	Millet : *Le printemps.* Cézanne : *La maison du pendu.* Degas : *Le vicomte Lepic, Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans.* Sisley : *L'allée.*	H. Hunt : *L'ombre de la mort.*		Mort de Rosal
1874	Corot : *La cathédrale de Sens.* Renoir : *La loge.* Première expos. des impressionnistes. Baudry achève la décoration de l'Opéra.	Exp. particulière de Whistler. Herkomer : *Les invalides de Chelsea.*	Fontanesi : *L'approche de l'orage.*	Mort de Fortu
1875	P. de Chavannes : *Sainte Radegonde.* Degas : *Le viol.* Cormon : *La mort de Ravana.*	Millais : *Evelyne Tennant.*		
1876	Manet : *Le linge.* P. de Chavannes : *Enfance de Sainte-Geneviève.* Renoir : *Le moulin de la galette.*	Alma Tadema : *L'audience d'Agrippa.*		
1877	Monet : *La gare Saint-Lazare.* Manet : *Nana.*	Orchardson : *La reine des épées.*		Pradilla : *Je Folle.*

BELGIQUE	HOLLANDE	ALLEMAGNE, AUTRICHE SUISSE, HONGRIE	SCANDINAVIE	RUSSIE Ecoles slaves. Ecoles danubiennes.
vens : *Prête à* *, Dévotion.*	Jongkind : *Houfleur.* Israels : *La veille de la séparation.*	Lenbach en Italie.		Perov à Paris.
		Feuerbach : *Pietà.*		Perov : *Le paysan français.*
		Feuerbach : *Laure à Avignon.*		
	Israels : *Le bateau.*			
	Jongkind : *L'Escaut à Anvers.*	Lenbach en Espagne. Böcklin commence la décoration de l'escalier du Musée de Bâle.		
	Israels : *Les dormeuses.*	Leibl : *Les critiques.*		
		Exposition internationale de Munich. Leibl : *La cocotte, Portrait de Mme Gedon.*		
ier : *Les moines* *reurs.* Ch. de Groux.	M. Maris : *Portrait de Mme Troussard.*	Makart : *Magdalena Plach.*		Fondation de la Société russe des expositions ambulantes. Répine : *Les haleurs de la Volga.* Mort de J. Manes.
		V. Müller : *Hamlet.* Marees : *Hans Marbach.* Mort de Schwind.		
s : *Folie de Hu-* *n der Goes.* Braekeleer : *La* *ste.* raekeleer : *L'ate-*	M. Maris : *L'orée du bois.*	Liebermann : *Les plumeuses d'oies.*		Perov : *Dostoïewski.*
		Szinyei : *Le pique-nique.* Makart : *Triomphe d'Ariane.* H. Canon : *La loge Saint-Jean.* Marees : Fresques à l'Institut zoologique de Naples.	Mort d'Ekman.	Répine à Paris.
ier : *Office à la* *pe.* Boulenger.		Böcklin à Florence.	Edelfelt en France	
		Marees : *Portrait de l'artiste.* Menzel : *Le laminoir.* Leibl : *Paysannes de Dachau.*		
	Jongkind : *Le port de Rotterdam.*	H. Thoma : *La paix du dimanche.*		

	FRANCE	ANGLETERRE, IRLANDE ÉTATS-UNIS	ITALIE	ESPAGN AMÉRIQUE L
1877	Renoir ; *Mme Charpentier.* Gervex : *La première communion à la Trinité.* Pissarro : *Les toits rouges.*	Burne Jones : *Laus Veneris.*	Fontanesi au Japon. Mancini : *Les fils de l'ouvrier.*	Vierge : Dessin guerre russe (*Monde Ill* Mort de Cristi
1878	Exposition universelle. Bastien-Lepage : *Les foins.*	Frank Holl : *Samuel Cousins.* Procès de Whistler contre Ruskin.		
1879	P. de Chavannes : *L'enfant prodigue.* Manet : *Le bon bock, En bateau.*			
1880	P. de Chavannes : *Ludus pro patria.* Manet : *Chez le père Lathuile.* Cazin : *Agar et Ismaël.* Monet : *Le givre.*	Burne Jones : *L'escalier d'or.*	Michetti : *Le dimanche des Rameaux.*	
1881	P. de Chavannes : *Pauvre pêcheur.* Cazin : *Soir de fête.*	Alma Tadema : *Sapho.*	L. Nono : *Refugium peccatorum.*	
1882	Lhermitte : *La paye des moissonneurs.* P. de Chavannes : *Doux pays.* Manet : *Jeanne.*	Whistler : *Harry Men.* Watts : *Le cardinal Manning.*	Mort de Fontanesi. Michetti : *Le Vœu.* Mancini ; *La servante maîtresse.*	Columbano : *(* *d'amateurs.*
1883	Mort de Manet. Cazin : *Judith.*	Mort de Rossetti.		
1884	P. de Chavannes : Décoration de la Sorbonne. Il commence la décoration du musée de Lyon. Fondation de la Société des Indépendants.	Burne Jones : *Le roi Cophetua.* Sargent : *Mme Gauthereau.* Whistler : *Miss Alexander, Carlyle.*		Moreno Carb *Conversion de Gandia.* J. Garnelo : *A Lucain.* Muñoz Degrai *amants de*
1885	Fantin-Latour : *Autour du piano.* Cézanne : *Joueurs de cartes.*	H. Hunt ; *Le triomphe des Innocents.* Whistler : *Lady Archibald Campbell, Théodore Duret.*		
1886	Monet à Belle-Isle. Seurat : *La Grande-Jatte.* Besnard : *Portrait de Mme R. Jourdain.* Gauguin à Pont-Aven.	Whistler : *Pablo de Sarasate.* Exposition de Glasgow. Watts : *L'Espérance.*		
1887	Gauguin à la Martinique.		Mort de Favretto. E. Tito : *Le marché au poisson.* Segantini : *Ave Maria.*	
1888	Roll : *Manda Lamétrie.*			
1889	Exposition universelle. Monet à Antibes. Sisley : *La crue du Loing.*		Segantini : *La charrette, Les deux mères.*	
1890	P. de Chavannes : *Inter artes et naturam.* Sisley : *Le pont à Moret.* Boudin : *Le bassin de l'Eure au Havre, La plage de Scheveningen.* Cézanne : *Gustave Geffroy.* Gauguin : *La belle Angèle.* Fondation de la Société Nationale des Beaux-Arts.	Watts : *L'amour et la vie.* Sargent commence *Le triomphe de la religion.* Whistler : *Nocturnes.*	Segantini : *Les laboureurs.*	
1891	Monet : *Les meules.* Mort de Seurat. Lautrec : *Le Moulin Rouge.* Gauguin à Tahiti. P. Bonnard : *L'après-midi au jardin.*	Whistler : *La rade de Valparaiso.*		
1892	P. de Chavannes commence la décoration de l'Hôtel de Ville. Monet : *Les peupliers.* Sisley : *Après-midi d'été.* Aman Jean : *Verlaine.* Carrière : *Maternité.*	Sargent : *Carmencita.*	Segantini : *Midi dans les Alpes.*	
1893	Carrière : *Séailles, Charles Morice.*	Mort de Madox Brown. Brangwyn : *Les boucaniers.*		Vierge : Illust pour *Don P Ségovie.*

ELGIQUE	HOLLANDE	ALLEMAGNE, AUTRICHE SUISSE, HONGRIE	SCANDINAVIE	RUSSIE Ecoles slaves. Ecoles danubiennes.
		Leibl : *La comtesse Treuberg, Les politiques de village.*	Heyerdahl : *Adam et Eve.*	
Braekeleer : *Le r.* ier : *La fonte de .*	Israels : *Seul au monde, Des ténèbres à la lumière, Le diner des savetiers.*	Makart : *Entrée de Charles-Quint à Anvers.* Hodler : *La convalescente.*	Werenskjold commence ses illustrations pour les *Contes populaires.*	
: *Le salon bour- La coloriste.*		Leibl : *A l'église.*	Josephson : *Le journaliste Renholm.*	Sourikov : *Exécution des Strélitzy.*
		Hodler : *Le Stockhorn.* Mort de Makart. Hodler : *Dialogue intime avec la nature.*	Werenskjold : *Paysannes du Télémark.* Josephson : *Le génie du torrent*	
ier : *Décharge- d'un steamer.*	Van Gogh : *Le vannier, Le tisserand.* Toorop : *Séduction.*	Mort de Spitzweg. Böcklin : *Portrait de l'artiste au verre de vin.*	Werenskjold : *Enterrement d'un paysan.*	Vasnetsov commence la décoration de S. Vladimir de Kiev.
: *La mangeuse res.*		Klinger à Paris. Lenbach : *Léon XIII.*	Fondation de la Ligue des artistes suédois.	
	Van Gogh : *Le père Tanguy, La quinguette.*	Böcklin : *Idylle marine.* Mort de Marees.	Christian Khrog : *Albertine.*	Polenov : *La femme adultère.* Répine : *Ivan le Terrible et son fils.* Sourikov : *La boïarine Morosova.*
. de Braekeleer.	Van Gogh : *Le facteur Roulin.* Van Gogh : *Le ravin.*	Böcklin : *Vita somnium breve.* L. Von Hoffmann à Paris	Syberg : *L'heure du coucher.*	Marold : *Marché aux œufs à Prague.* Sourikov : *Passage des Alpes par Souvarov.*
oux : *Le Christ utrages.*	Van Gogh : *Le docteur Gachet.* Toorop : *Mélancolie.*	Klinger : *Pietà.* Hodler : *La nuit.* Munkacsy : *La Renaissance,* plafond pour le musée de Vienne.	Gerhard Munthe : *Mars.*	Levitane : *Le paisible monastère.* Mort de Slavicek.
ns : *La dame en L'album.*	Konijnenburg : *La mine.*	Schindler : *Pax.* Liebermann : *Cour d'une maison de retraite.* Klinger publie : *Malerei und Zeichnung.*	Werenskjold : *Coucher de soleil.*	
éric : *Le peuple le lever du soleil.*	Toorop : *Les rôdeurs.*	Sécession de Munich.		
		Hodler : *L'élu.* Liebermann : *Orphelines d'Amsterdam.*	Werenskjold : *Nuit d'été.* Thaulow : *Etudes d'eau.*	Mort de Matejko.

	FRANCE	ANGLETERRE. IRLANDE ÉTATS-UNIS	ITALIE	ESPAGNE AMÉRIQUE LA
1894	E. Carrière : *Théâtre populaire.*	Brangwyn : *L'or, l'encens et la myrrhe, Les chevriers.* Burne Jones : *Sirènes.*		Casas : *Le garr*
1895	P. de Chavannes : Décoration de la bibliothèque de Boston. Monet : *Les cathédrales.* Sisley : *Canal du Loing.* J. Blanche : *Thaulow et sa famille.* J.-P. Laurens : *La muraille.*	Brangwyn : *Le marché, La pêche miraculeuse.* Burne Jones : *L'amour dans les ruines.* Walter Crane : *Les femmes-cygnes.*	Michetti : *La fille de Jorio.*	La Gandara : *Bernhardt.*
1896	Carrière : *Edmond de Goncourt.* Cézanne : *Le liseur, La femme au chapelet.*	Orchardson : *Le petit duc.* Lorimer : *Mariage de convenance.* Herkomer : *Le conseil municipal de Landsberg.*		Rusinol : *Ja arabes.*
1897	P. de Chavannes continue la *Vie de sainte Geneviève.* E. Carrière : *Le Christ en Croix.*	Brangwyn : *Les moqueurs, Le roi au chantier.* Alexander : *La robe jaune, la robe noire.*	Boldini : *Robert de Montesquiou.*	Sorolla : *Cous voile.*
1898	Mort de G. Moreau et de Chavannes. Dagnan-Bouveret : *Les disciples à Emmaus.* L. Simon : *Retour de la messe à Penmarch.* Cottet : *Au pays de la mer*	Mort de Burne Jones. Mort de Millais.		Zuloaga : *Portr l'artiste.* Sorolla : *La pl Valence.*
1899	Cottet : *Gens d'Ouessant veillant un enfant mort.*		Segantini : *Le triptyque des Alpes.* Mort de l'artiste.	Sorolla : *Mar* Zuloaga : *Portr* Jeu de Paum
1900	Exposition universelle.	Lavery : *Père et fille.*	Morelli : *Judas repenti.*	
1901			Mort de Morelli.	Zuloaga : *Prom après la cou taureaux.*
1902				
1903	Fondation du Salon d'Automne. Maurice Denis : Décoration de l'église du Vésinet.	Mort de Whistler.		
1904		Mort de Watts.		J.-M. Sert com la décoration cathédrale de
1905	Maurice Denis : *La treille.*			
1906	Mort de Cézanne. Déziré : *Pastorale.*	Herkomer : *Le conseil de la Royal Academy.*		
1907	J. Flandrin : *Le sommeil, Vendanges.*			
1908	R. Piot : *In pace.*			
1909	Picasso : *Vue de ville.* Signac : *Le château des papes.*			
1910	Ch. Guérin : *L'écharpe verte.* Marquet : *Vues de la Seine à Paris.* H. Matisse : *La danse, la musique.* J. Metzinger : *Guillaume Apollinaire.*	Mort d'Holman Hunt.	E. Tito : *L'Italie héritière de Venise.*	
1911	Charlot : *Le buveur.* Ch. Guérin : *L'écharpe bleue.* O. Friesz : *Combre.* A. Lhote : *Escales.* Dunoyer de Segonzac : *Les boxeurs.*			
1912	L.-A. Moreau : *L'enfant blonde.* A. Gleizes : *Jacques Nayral.*			Exposition des cu à Barcelone.
1913	Cottet : *Le cirque.* Maurice Denis : *Annonciation.* Décoration du Théâtre des Champs-Elysées, par Denis, Vuillard, Roussel, Marval et Bourdelle.	Lavery : *La famille royale, Rodin.*		
1914		Mort de John La Farge.		

BELGIQUE	HOLLANDE	ALLEMAGNE, AUTRICHE SUISSE, HONGRIE	SCANDINAVIE	RUSSIE Ecoles slaves. Ecoles danubiennes.
or : *Natures mor-*		Munkacsy : *Récit.* Uhde : *Les pélerins d'Emmaus.* Hodler : *Eurythmie.* C. Amiet : *L'enfant malade.*	H. Egedius : *Le samedi soir.* Thaulow : *La rivière d'Arques.*	Luchian : *Safta la fleuriste.*
poël : *Ouvriers re-nt du travail.*	Israels : *L'attente.*	Liebermann : *Les baigneurs.* Fondation de la *Jugend* et du *Simplicissimus.*		
			Zorn : *Danse de la S. Jean.*	
déric : *Les âges de rier.* le Rops.	Konijnenburg : *Le cerf.*	Habermann : *La mère du peintre, Portrait de femme.* A. Welti : *Le soir des noces.*	Kröyer : *Holger Drachmann.*	
ns : *Les tilleuls.* poël : *Fête aux In-les, Les Folies gère, Le Moulin ge.*	Mort de J. Maris.	Sécession de Berlin.	Kröyer : *Soir d'été au bord de la mer.*	Fondation du *Mir Iskousstva.*
ans : *L'aveugle, rogne.* ns de Saedeler à hem S. Martin.		Borchardt à Paris. Hodler : *Le jour.* Libermann : *Joueurs de polo.* Mort de Leibl. Mort de Böcklin.	A. Gallén : décoration du pavillon finlandais à Paris. Hammershöj : *Rayon de soleil.*	Brozik : *Georges Podielrad proclamé roi de Bohême.*
				Sérov : *La princesse Iousoupov.*
	Toorop : *Dans les dunes*	Hodler : *Emotion.*	Mort de Hans Gude. Zorn : *Baigneuse.*	Mort de Siemiradzki.
		Mort de Menzel.	Mort d'Edelfelt. Gerhard Munthe : *Vue d'Eggidal.* Mort de Thaulow.	
l'A. Stevens.				
	Sluyters : *La scierie.* Toorop : *Automne.*			Luchian : *Printemps.* Luchian : *Etudes au monastère de Brebu.*
			Mort de Kröyer.	
	Sluyters : *Le mendiant.*	L. Corinth : *Les armes de Mars.* Liebermann : *Portrait du Dr Naumann.*		Serov : *La princesse Orlov.*
			Edvard Munch : Décoration de l'Aula de l'Université de Christiania.	
	Sluyters : *La fille au jupon vert.*	C. Amiet : *La cueillette des pommes.* Fondation du Salon d'Automne de Berlin.	Henrik Rom : *Le tuberculeux.*	

BIBLIOGRAPHIE[1]

ABRÉVIATIONS

I. — Périodiques

A. = *L'Art.*
A. A. = *L'Art et les Artistes.*
A. D. = *L'Art Décoratif.*
A. E. D. = *Art et Décoration.*
A. F. H. = *L'Art Flamand et Hollandais* (belge).
A. M. A. = *L'Amour de l'Art.*
A. P. = *Apollon* (russe).
A. T. = *L'Artiste.*
D. K. D. = *Deutsche Kunst und Dekoration* (allemand).
D. R. = *Deutsche Rundschau* (allemand).
G. B. A. = *Gazette des Beaux-Arts.*
E. = *Emporium* (italien).
E. L. = *Elsevier* (hollandais).
K. = *Die Kunst* (allemand).
K. E. K. = *Kunst und Künstler* (allemand).
K. N. = *Konst* (suédois).
M. = *Museum* (espagnol).
R. A. A. M. = *Revue de l'art ancien et moderne.*
R. D. M. = *Revue des Deux Mondes.*
R. P. = *Revue de Paris.*
S. = *Studio* (anglais).
Z. B. K. = *Zeitschrift für bildende Kunst* (allemand).

II. — Collections

A. C. = *Les Artistes Célèbres.* Paris, Rouam éd.
A. E. = *Art et Esthétique.* Paris, Alcan éd.
A. E. M. = *Maîtres anciens et modernes.* Paris, Nilson éd.
A. N. T. = *L'Art de notre temps.* Paris, La Renaissance du Livre.
B. B. = *Die blauen Büchern.* Dusseldorf et Leipzig, Langewiesche éd.
C. A. = *Cahiers d'aujourd'hui.* Paris, G. Crès éd.
C. B. A. = *Contemporary British Artists.* Londres, Benn éd.
D. K. = *Dom-Kunstgaben.* Berlin, Dom-Verlag.
G. A. = *Les Grands Artistes.* Paris, Laurens éd.
J. K. = *Junge Kunst.* Leipzig, Klinkhardt et Biermann éd.
K. B. = *Kunst Breviere.* Munich, H. Schmidt éd.
K. H. = *Kunst in Holland.* Vienne, E. Hölzel éd.
K. G. = *Künstler der Gegenwart.* Dresde, P. Kaemmerer éd.
K. L. = *Die Klassiker der Kunst.* Stuttgart et Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt.

1. Pour les dictionnaires, les répertoires et les ouvrages généraux sur l'ensemble de l'histoire de la peinture au XIXe siècle, voir *La peinture au XIXe siècle, le retour à l'antique, le romantisme*, pp. 453-457.

K. M. = *Künstler Monographien*. Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing éd.
M. A. M. = *Maitres de l'Art moderne*. Paris, Rieder éd.
M. D. M. = *Monografias de Arte*. Madrid, Tipografia artistica.
N. K. = *Nieuwe Kunst*. Amsterdam, Van Munster éd.
P. F. N. = *Peintres Français Nouveaux*. Paris, Nouvelle Revue Française.
V. P. = *Valori Plastici*. Rome, librairie des V. P.

OUVRAGES GÉNÉRAUX RECUEILS D'ARTICLES ETC. SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE DE 1848 A NOS JOURS

Th. Gautier. *Les Beaux-Arts en Europe*. Paris, 1857, 2 v.
E. About. *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, peinture et sculpture*. Paris, 1855.
E.-J. Delécluze. *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*. Paris, 1856.
M. Du Camp. *Le Salon de 1857*. Paris, 1857.
D. C. Thomson. *The Paris Salon of fifty years ago (1864)*. S 1915.
P. Mantz. *Salon de 1865*. G. B. A. 1865.
E. Zola. *Mon Salon, augmenté d'une dédicace et d'un appendice*. Paris, 1866.
E. Zola. *Mes Haines*. Paris, 1867.
E. About. *Salon de 1866*. Paris, 1867.
W. Bürger. *Salons*. Paris, 1870, 2 v.
Castagnary. *Salons*. Paris, 1892, 2 v.; *Les Libres Propos*. Paris, 1864.
J. Claretie. *L'Art et les artistes français contemporains* (Salons, 1873-1876). Paris, 1876; *Peintres et sculpteurs contemporains*, 2e éd., Paris, 1874, 2 v.
J. K. Huysmans. *L'Art moderne*. Paris, 1883; *Certains*, 5e éd., Paris, 1908.
Th. Duret. *Critique d'avant-garde*. Paris, 1885.
Jean Dolent. *Amoureux d'art*. Paris, 1888; *Monstres*, Paris, 1896.
G. Geffroy. *La vie artistique*. Paris, 1892-1903, 8 v.
J. Capperon. *Notes d'art et de littérature*. Paris, 1897.
G. Rodenbach. *L'Elite*. Paris, 1899.
R. Marx. *Maitres d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, 1914.
J.-E. Blanche. *Propos de peintre. De David à Degas*. Paris, 1919; *Propos de peintre. Dates*. Paris, 1921.
C. Mauclair. *Les états de la peinture française, de 1850 à 1920*. Paris, 1921.
O. Mirbeau. *Des artistes*. Paris, 1922.
L. Werth. *Quelques peintres*. Paris, 1923.

PREMIÈRE PARTIE

LIVRE PREMIER

Chapitre Premier. — C. Blanc. *Exposition des cartons de P. Chenavard*, 1877.
Th. Gautier. *L'Art moderne* (peintures murales du Panthéon). Paris, 1856.
G. Planche. *Les cartons de M. Paul Chenavard*. R. D. M., 1852.
L. Riesener. *Les cartons de M. Chenavard*. A., 1878.
J. F. Schnerb. *François Bonhommé*. G. B. A., 1913.
Champfleury. *Le Réalisme*. Paris, 1857.
Champfleury. *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* (Balzac, Wagner, Courbet). Paris, 1861.
M. Guichard. *Les doctrines de M. Courbet, maître peintre*. Paris, 1862.
P. J. Proud'hon. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, 1865.
C. Lemonnier. *Gustave Courbet et son œuvre*. Paris, 1868.
H. d'Ideville. *Gustave Courbet, notes et documents sur sa vie et sur son œuvre*. Paris, 1878.
P. Mantz. *Gustave Courbet*. G. B. A., 1878.
Gros-Rost. *Courbet, souvenirs intimes*. Paris, 1880.
A. de Lostalot. *L'Exposition des œuvres de Courbet*. G. B. A., 1882.
C. von Lützow. *Courbet*. Z. B. K., 1889.
A Patoux. *Courbet*, A. C.
A. Estignard. *Gustave Courbet, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1897.
G. Riat. *Gustave Courbet, peintre*. Paris, 1906.

J. Laran et L. Bénédite. *Courbet*. A. N. T.
Th. Duret. *Courbet*. Paris, 1918.
Béla Lazar. *Courbet et son influence à l'étranger* (Munkacsy, Leibl, Szinyei). A. A., 1911.
E. Chesneau. *J. F. Millet*. G. B. A., 1875.
Ph. L. Couturier. *Millet et Corot*. Saint-Quentin, 1876.
A. Piédagnel. *J. F. Millet, souvenirs de Barbizon*. Paris, 1876.
A. Sensier. *La vie et l'œuvre de J. F. Millet*. Paris, 1881.
C. Yriarte. *J. F. Millet*. Paris, 1885.
E. Michel. *Millet*. A. C.
M. Soullié. *Peintures, aquarelles, pastels et dessins de Millet relevés dans les catalogues de vente*. Paris, 1900
R. Rolland. *J. F. Millet*. Londres, 1902.
W. Gensel. *Millet und Rousseau*. K. M., 1902.
Miss J. Cartwright. *J. F. Millet*, 2e éd., Londres, 1902.
R. Muther. *J. F. Millet*. Berlin, 1903.
H. Marcel. *J. F. Millet*. G. A., 1904.
L. Bénédite. *Les dessins de J. F. Millet*. Paris, 1906.
E. Moreau-Nélaton. *Millet raconté par lui-même*. Paris, 1922.
P. Leprieur et J. Cain. *Millet*. A. N. T.
Champfleury. *L'œuvre de Daumier, essai de catalogue*. A., 1878.
E. Montrosier. *La caricature politique, H. Daumier*. A., 1878.
H. Billung. *Honoré Daumier*. Kunstchronik, 1879.
A. Alexandre. *Honoré Daumier, l'homme et son œuvre*. Paris, 1888.
G. Geffroy. *Daumier*. R. A. A. M, 1901.
Daumier et Gavarni. S., 1904.
Mrs Cary. *Daumier*. New-York, 1907.
Kurt Bartels. *Daumier lithographe*. Munich, 1908.
Klossowski. *Daumier peintre et dessinateur*. Munich, 1908.
J. Laran et L. Rosenthal. *Daumier*. A. N. T.
H. Marcel. *Daumier*, G. A.
R. Escholier. *Honoré Daumier peintre et lithographe*. Paris, 1923.

Chapitre II. — C. Lemonnier. *Histoire des Beaux-Arts en Belgique*. Paris, 1881.
C. Lemonnier. *Les peintres de la vie*. Paris, 1887.
L. Solvay. *L'Art et la Liberté, les Beaux-Arts en Belgique depuis 1830*. Bruxelles, 1881.
A. Siret. *L'école d'Anvers en 1860*. G. B. A., 1860.
S. Pierron. *La peinture belge depuis le milieu du XIXe siècle*. R. A. A. M., 1923.
E. Michel. *L'exposition des maîtres belges de 1830 à 1914 à Anvers*. G. B. A., 1920.
G. Vanzype. *Henri de Braekeleer*. Bruxelles et Paris, 1923.
Alfred Stevens. *Impressions sur la peinture*. Paris, 1886.
C. Lemonnier. *Alfred Stevens*. G. B. A., 1878.
R. de Montesquiou. *Alfred Stevens*. G. B. A., 1900.
C. Lemonnier. *Joseph Stevens*. G. B. A., 1880.
C. Lemonnier. *Hippolyte Boulenger*. G. B. A., 1879.
A. Fontaine. *Constantin Meunier*. A. E.

Chapitre III. — C. Vosmaer. *Onze hedendaagsche Schilders*. La Haye, 1881-1882, Amsterdam, 1883-1885.
J. Veth. *Gedenkboek van heedendaagsche Nederlandsche Schilderkunst*. Amsterdam, 1892, 2 v.
Lodevijk Schelfhout. N. K., 1921.
H. L. Berchenhoff. *Johannes Bosboom*. Amsterdam, 1891.
A. J. Godoy. *Jacob Maris, sa vie et ses œuvres*. Amsterdam, 1891.
Ph. Zilcken. *Jacob Maris*. G. B. A., 1900.
J. Veth. *Jacob Maris*. K. E. K., 1911.
Ph. Zilcken. *Matthis Maris*. A. A., 1911.
E. A. Friedlander. *Matthew Maris*. Londres. 1922
H. L. Berchenhoff. *Anton Mauve*. Amsterdam, 1890.
G. Riat. *H. W. Mesdag*. G. B. A., 1901.
F. Netscher et Ph. Zilcken. *Josef Israels, l'homme et l'artiste*. Amsterdam, 1891.
A. Heineken. *Quatre peintres hollandais*. (Maris, Mauve, Mesdag, Israels). A. A., 1910.
H. N. Wolf. *Albert Neuhuys*. De Kunst, 1914.
E. Moreau-Nélaton. *Jongkind raconté par lui-même*. Paris, 1918.

Chapitre IV. — A. de Lostalot. *Louis Knaus*. G. B. A., 1882.
Duranty. A. *Menzel*. G. B. A., 1880.
L. Gonse. *L'exposition d'A. Menzel à Paris*. G. B. A., 1885.

JORDAN et DOHME. *Das Werk Adolf Menzels* Munich, 1888-1895, 3 v.
P. MEYERHEIM. *Adolf von Menzel, Erinnerungen.* Berlin, 1906.
H. VON TSCHUDI. *Aus Menzels jungen Jahren.* Jahrbuch der K. Preus. Kunstsammlungen, 1905.
L. GILLET. *Menzel*, R. A. A. M., 1905.
E. SCHWEDELER-MEYER, J. KERN et H. VON TSCHUDI. *Adolf von Menzel.* Munich, 1906.
A. VON MENZEL. *Briefe*, éd. par Hans Wolfe. Berlin, 1919.
G. KIRSTEIN. *Das Leben A Menzels.* Leipzig, 1919.
E. W. BREDT. *Menzel Wanderbuch.* K. B., 1920.
P. WEIGLIN. *Menzel auf Reisen.* Berlin, 1923.
E. BOCK. *Adolph Menzel.* Berlin, 1923.
SCHEFFLER. *Menzel, der Mensch, das Werk.* Berlin, 1923.
J. MAYR. *Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen.* Berlin, 1907.
L. RÉAU. *W. Leibl.* R. A. A. M., 1911.
VON GROLMAN. *Die Ausstellung « Leibl und sein Freundkreis »* (Carl Schuch, J. Sperl, O. Scholderer, Trübner, Alt, R. Hirth du Fresne). D. K. D., 1912.
E. WALDMANN. *Leibl und die Franzosen.* K. E. K., 1913.
M. CREUZ. *Wilhem Leibl.* Cologne, 1921.
E. WALDMANN. *Wilhelm Leibl.* Leipzig, 1921.
H. NASSE. *Wilhelm Leibl.* K. B., 1923.
C. J. WOLF. *Leibl und sein Kreis.* Munich, 1923.
W. RITTER. *Rudolf Alt.* G. B. A., 1901.
A. RŒSSLER. *Arthur von Pettenkofen.* Vienne et Leipzig, 1921.
A. IPOLYI. *Die bildende Kunst in Ungarn.* Ungarische Revue, 1882.
SZANA TAMAZ. *Magyar Müveszek.* Budapest, 1887.
K. DIVALD. *Histoire de l'art hongrois.* Budapest, 1927.
H. GLÜCKSMANN. *Die ungarische Kunst der Gegenwart.* Die Kunst für alle, 1892.
G. GUIZOT. *L'exposition Munkacsy à Paris.* G. B. A., 1884.
G. NEUDA. *Michael Munkacsy.* OEsterreichische Rundschau, 1879.
SEDELMEYER. *M. von Munkacsy.* Paris, 1914.
D. ROZSAFFY. *Munkacsy.* G. B. A., 1927.
SOBKO et ROVINSKI. *Vassili Perov, sa vie et son œuvre.* Pétersbourg, 1892 (russe et français).
BÉLA LAZAR. *Paul Merse von Szinyei*, Leipzig, 1911.
D. ROZSAFFY. *Szinyei.* G. B. A , 1927.
SOBKO. *Catalogue de l'exposition Perov, avec une notice biographique.* Pétersbourg, 1883 (russe et français).
L. HUGONNET. *Verestchagin.* A., 1879.
GERSPACH. *L'exposition des œuvres de M. Basile Verestchagin.* G. B. A., 1880.
HELEN ZIMMERN. *Verestchagin.* Art Journal, 1885.
V. DMITRIEV. *N. N. Gay.* A. P., 1913.
V. M. MICHEEV. *V. J. Surikov.* Artist, 1893.
A. SOUVORINE. *J. M. Kramskoï, sa vie et sa correspondance.* Pétersbourg, 1888.
C. H. WRIGHT. *The wall paintings of Vasnetsov in Kiew cathedral.* S., 1916.
V. STOSSOV. *I. E. Repine.* Pschela, 1875.
Album d'I. E. Repine. Pétersbourg, 1891.
J. NORDEN. *Ilia Repine.* Z. B. K., 1892.

LIVRE SECOND

Chapitre Premier. — TH. GAUTIER. *Meissonier.* G. B. A., 1862.
L.. GONSE. *Meissonier.* G. B. A., 1891.
O. GRÉARD. *Meissonier.* Paris, 1897.
E. HUBBARD. *Meissonier.* New-York, 1899.
L. BÉNÉDITE. *Meissonier.* G. A., 1910.
H. DELORME. *Gustave Doré, peintre, sculpteur, graveur.* Paris, 1879.
B. ROOSEVELT. *Life and reminiscences of Gustave Doré.* Londres, 1885.
C. PHILIPS. *Gustave Doré.* Portfolio, 1891.
A. RÜMANN. *Gustave Doré, Bibliographie der Erstausgaben.* Munich, 1921.
ARY RENAN. *La peinture orientaliste.* G. B. A., 1894.
L. BÉNÉDITE. *Les peintres orientalistes français.* G. B. A., 1899.
L. GONSE. *Eugène Fromentin.* G. B. A., 1878-1880.
P. DORBEC. *Eugène Fromentin.* G. A., 1926.
G. SÉAILLES. *Alfred Dehodencq.* Paris, 1910.
M. HAMEL. *Alfred Dehodencq.* R. A. A. M., 1910.
ROGER MILÈS. *Félix Ziem.* Paris.
ARY RENAN. *Gustave Guillaumet.* G. B. A., 1887.
L. FONTAN. *Les peintres toulonnais du XIXe siècle* (Aiguier etc.). Paris, 1920-1923, 3 v.
A. Monticelli, Vingt planches lithographiées

d'après ses tableaux par A. M. Lauzet, avec une étude biographique et critique de Paul Guigou. Paris, 1890.
R. de Montesquiou. *Monticelli*. G. B. A., 1901.
G. Arnaud d'Agnel et E. Isnard. *Monticelli, sa vie et son œuvre*. Paris, 1926.
C. Yriarte. *Gustave Ricard*. G. B. A., 1873.
P. de Musset. *Notice sur la vie de G. Ricard*. Paris, 1873.
L. Brès. *G. Ricard et son œuvre*. Paris, 1873.
P. Drouot. *G. Ricard*. A. D., 1912.
Th. Duret. *Un grand peintre de Provence, Paul Guigou*. A. A., 1912.
P. Leprieur. *Gustave Moreau*. A. T., 1889.
Ary Renan. *Gustave Moreau*. G. B. A., 1899.
L. Bénédite. *Gustave Moreau*. R. A. A. M., 1899.
P. Flat. *Le musée Gustave Moreau*. Paris, 1899.
E. Schuré. *Gustave Moreau*. Paris, 1900.
R. de Montesquiou. *Etude* en tête du catalogue de l'exposition G. M., Paris, 1906.
Abbé Loisel. *L'inspiration chrétienne du peintre G. Moreau*. Paris, 1912.
G. Desvallières. *Etude* en tête de l'album de 60 pl. publié par le musée G. M., Paris, 1912.
J. Laran et L. Deshairs. *Gustave Moreau*. A. N. T.
Gustave Moreau, n° spécial. A. A., 1926.

Chapitre II. — Ch. Timbal. *Gérome, étude biographique*. G. B. A., 1876.
W. Fol. *Jean-Louis Hamon*. G. B. A., 1875.
H. Lefort. *Charles Chaplin*. G. B. A., 1876.
G. Lafenestre. *Alexandre Cabanel*. G. B. A. 1889.
G. Lafenestre. *Élie Delaunay*. G. B. A., 1891.
G. Lafenestre. *Ernest Hébert*. G. B. A., 1897.
Ernest Hébert. *Lettres à Paul Delaroche*. R. P., 1910.
J. Péladan. *Ernest Hébert, sa vie, son œuvre, son temps*. Paris, 1911.
M. Hamel. *Jules Lefebvre*. Les Arts, 1912.
L. Bénédite. *J. J. Henner*. G. B. A., 1906-1908.
H. Havard. *L'œuvre de P. V. Galland*. Paris, 1894.
R. Ménard. *Paul Baudry*. G. B. A., 1894.
H. Delaborde. *Notice sur la vie et les ouvrages de Paul Baudry*. Paris, 1886.
E. Ephrussi. *Paul Baudry, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1887.
M. Baillière. *Henri Regnault*. Paris, 1872.
R. Marx. *Henri Regnault*. Paris.

Chapitre III. — J.-G. Prat. *F. L. Français*. A., 1882.
E. Michel. *Français*. G. B. A., 1897.
F. Henriet. *Chintreuil, esquisse biographique*. Paris, 1858.
A. de la Fizelière. *Antoine Chintreuil*. G. B. A. 1874.
Ch. Tardieu. *Henry Harpignies*. A., 1885.
L. Bénédite. *Harpignies*. G. B. A., 1917.
Laruelle. *Rosa Bonheur, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1885.
R. Peyrol. *Rosa Bonheur, herlife and work*. Londres, 1889.
E. Michel. *Emile van Marcke*. A., 1891.
A. Alexandre. *Cals, ou le bonheur de peindre*. Paris, 1901.
R. Bouyer. *Eugène Boudin*. G. B. A., 1899.
G. Cahen. *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*. Paris, 1900.
G. J. Aubry. *Boudin, d'après des documents inédits*. Paris, 1922.
E. Michel. *Auguste Ravier*. G. B. A., 1906.
P. Jamot. *Auguste Ravier*. Paris, 1921.
H. Béraud. *François Vernay*. Lyon.
Dessins et peintures de François Vernay. Lyon, 1913.
Fix-Masseau. *Un paysagiste lyonnais, Louis Carrand*. R. A. A. M., 1910.
M. Calderini. *Antonio Fontanesi, pittore paesista*. Turin, 1901.
C. Carra. *Antonio Fontanesi*. V. P., 1924.

Chapitre IV. — F. Pecht. *Lenbach*. Nord und Süd, 1877.
B. Förster. *F. Lenbachs neueste Porträt*. Z. B. K., 1880.
Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse. Munich, 1888.
A. Marguillier. *F. von Lenbach*. G. B. A., 1905.
L. de Fourcaud. *Lenbach*. R. A. A. M., 1906.
E. Kacziany. *L'époque de Makart à Vienne*. Muvészet, 1912.
Elias Tormo. *Lucas maestro pequeño Goya*. Arte Español, 1913.
W. Fol. *Fortuny*. G. B. A., 1875.
C. Yriarte. *Fortuny*. A. C., 1885.
Davillier. *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*. Paris, 1876.
Fortuny Album. Paris, 1889.

J. Ciervo. *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelone, 1920.
J. et E. R. Pennell. *Daniel Vierge*. Portfolio. 1888.
G. Mourey. *Daniel Vierge*. A. A., 1912.

LIVRE TROISIÈME

Chapitre unique. — J. Ruskin. *Letters to The Times on the principal preraphaelite pictures in the exhibition of 1854*. Londres, 1876.
W. Holman Hunt. *The Preraphaelite Brotherhood*. Contemporary Review, 1886.
W. Holman Hunt. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Londres, 1905.
B. Scott. *Letters from Holman Hunt*. Londres, 1892.
E. Rod. *Les Préraphaélites anglais*. G. B. A., 1887.
P. T. Forsyth. *Religion in recent art*. Londres et Manchester, 1889.
W. Weigand. *Die aesthetische Bewegung in England*. Gegenwart, 1889
R. de la Sizeranne. *La peinture anglaise contemporaine (1844-1894)*. Paris, 1895.
F. G. Stephens. *W. Holman Hunt*. Portfolio, 1871.
J. Beavington-Atkinson. *Mr Holman Hunt, his work and career*. Blackwood's Magazine, 1886.
W. M. Rossetti. *Mr Madox Brown's exhibition*. Fraser's Magazine, 1865.
Sidney Colvin. *Ford Madox Brown*. Portfolio, 1870.
F. G. Stephens. *Ford Madox Brown, his early studies and motives*. Portfolio, 1893.
S. Colvin. *Millais*. Portfolio, 1871.
E. I. Barrington. *Why is Mr Millais our popular painter*. Fornightly Review, 1882.
W. Armstrong. *Sir J. E. Millais, his life and work*. Londres, 1885.
J. Ruskin. *Notes on some of principal pictures of Sir John Millais*. Londres, 1886.
M. J. Darmesteter. *John Everett Millais*. G. B. A., 1897.
A. Fish. *John Everett Millais*. Londres, 1923.
W. Sharp. *D. G. Rossetti, a record and a study*. Londres, 1882.
W. Tirebuck. *D. G. Rossetti, his works and influence*. Londres, 1882.
T. Hall Caine. *Recollections of D. G. Rossetti*. Londres, 1882.
W. M. Rossetti. *The works of D. G. Rossetti*, introd. Londres, 1883.
W. M. Rossetti. *D. G. Rossetti as designer and writer*. Londres, 1889.
H. Dupré. *Un Italien d'Angleterre, D. G. Rossetti*. Londres, 1921.
G. Mourey. *D. G. Rossetti et les préraphaélites anglais*. G. A.
F. G. Stephens. *Etudes sur Burne Jones*. Portofolio, 1885, 1889, 1890.
Malcolm Bell. *Edward Burne Jones*. Londres, 1892.
P. Leprieur. *Burne Jones décorateur et ornemaniste*. G. B. A., 1892.
F. G. Stephens. *The désigns of Walter Crane*. Portfolio, 1891.
P. Jessen. *Walter Crane*. Z. B. K., 1893.
F. W. Myers. *Stanzas on Mr Watts collected works*. Londres, 1882.
W. Armstrong. *G. F. Watts*. A., 1882.
J. Cartwright. *G. F. Watts*. Londres.
E. I. Barrington. *Catalogue of paintings by G. F. Watts*. New-York, 1885.

SECONDE PARTIE

LIVRE PREMIER

Chapitre Premier. — L. de Fourcaud. *Th. Ribot, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1885.
P. Lefort. *Th. Ribot*. G. B. A., 1891.
P. Lefort. *Ph. Rousseau et F. Bonvin*. G. B. A., 1888.
E. Moreau-Nélaton. *François Bonvin raconté par lui-même*. Paris, 1927.
B. Day. *L'atelier Bonnat*. Magazine of Art, 1881.
A. Personnaz. *Léon Bonnat*. Paris, 1923.
L. Bénédite. *Léon Bonnat*. G. B. A., 1923.
Lecoq de Boisbaudran. *Education de la mémoire pittoresque*. Paris, 1847.
Lecoq de Boisbaudran. *Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts*. Paris, 1872.
Lecoq de Boisbaudran. *Lettres à un jeune professeur*. Paris, 1877.
Ces trois ouvrages ont été réunis et réédités par D. Luart. Paris, 1914.
F. Régamey. *H. Lecoq de Boisbaudran et ses élèves*. Paris, 1903.
C. Holroyd et T. Okey. *Alphonse Legros, some personal reminiscences*. Burlington Magazine, 1912.

E. Chesneau. *Notice sur G. Régamey*. Paris, 1870.
L. Bénédite. *J.-C. Cazin*. Paris.
H. Frantz. *J.-C. Cazin*. Paris, 1911.
A. Jullien. *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*. Paris, 1909.
G. Hédiard. *Fantin-Latour, catalogue de l'œuvre lithographique du maître*, nouv. éd., Paris, 1906.
Catalogue de l'exposition de l'œuvre de Fantin-Latour. Paris, 1906.
Ch. Baudelaire. *L'Art Romantique* (Le peintre de la vie moderne, Guys). Paris, 1869.
G. Geffroy. *Constantin Guys historien du Second Empire*. Paris, 1920.
H. Focillon. *Constantin Guys*. La Vie des Peuples, 1921.
L. Gonse. *L'art japonais*. Paris, 1883.
Anderson. *The pictorial arts of Japan*. Londres, 1883.
E. Chesneau. *Le Japon à Paris*. G. B. A., 1878.
T. de Wyzewa. *La peinture japonaise*. R. D. M., 1890.
S. Bing. *L'art japonais*. Paris, 1888 sq.
E. de Goncourt. *Outamaro, le peintre des maisons vertes* . Paris, 1891.
E. de Goncourt. *Hokousaï*. Paris, 1896.
H. Focillon. *Hokousaï*, 2e éd., Paris, 1925.
H. Focillon. *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIX siècle*. Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, I. Paris, 1924.
W. L. Schwartz. *The Far East in modern French literature*. Paris, 1927.
Catalogue de l'exposition des œuvres d'Ed. Manet, avec introduction d'E. Zola. Paris, 1884.
E. Bazire. *Manet*. Paris, 1884.
J. de Biez. *Manet*. Paris, 1884.
F. Blei. *Manet*. Z. B. K., 1884.
H. von Tschudi. *Manet*. Berlin, 1902.
Th. Duret. *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*. Paris, 1906.
A. Proust. *Manet*. Paris, 1913.
J. Laran et L. Hourticq. *Manet*. A. N. T.
E. Moreau-Nélaton. *Manet raconté par lui-même*. Paris, 1926.

Chapitre II. — J. Meier-Graefe. *Degas*. Munich, 1920.
F. Fosca. *Degas*. Paris, 1921.
P. Jamot. *Degas*. Paris, 1924.
H. Esswein et A. W. Heymel. *H. de Toulouse-Lautrec*. Munich, 1912.
G. Geffroy. *H. de Toulouse-Lautrec*. G. B. A., 1914.
Th. Duret. *Lautrec*. Paris, 1920.
A. Astre. *H. de Toulouse-Lautrec*. M. A. E. M., 1926.
L. Aubert. *Harunobou et Toulouse-Lautrec*; R. P., 1910.
Catalogue de la galerie Henri de Toulouse-Lautrec. Albi, 1924.

Chapitre III. — J. M. N. Whistler. *Art and art critics*, 5e éd., Londres, 1878.
J. M. N. Whistler. *Mr Whistler's Ten o'clock*. Londres, 1888, et tr. fr. par S. Mallarmé.
J. M. N. Whistler. *The gentle art of making enemies*. Londres, 1892.
Th. Duret. *James Whistler*. G. B. A., 1881.
F. Wedmore. *Four masters of etching* (Whistler, Legros, Seymour-Haden, Jacquemart). Londres, 1883.
A. C. Swinburne. *Mr Whistler's lecture on art*. Fornighitly Review, 1888.
Th. Duret. *Histoire de J. Mc N. Whistler et de ses œuvres*. Paris, 1915.
P. Forthuny. *Notes sur James Whistler*. G. B. A., 1903.
L. Bénédite. *Whistler*. G. B. A , 1905.
E. et J. Pennell. *The Whistler-Journal*. Philadelphie, 1922.
R. de Montesquiou. *Mémoires*. Paris, 1923, 3 v.

Chapitre IV. — *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc.*, exposition de 1874, catalogue. Paris, s. d. (1874).
L. Leroy. *L'exposition des impressionnistes*. Charivari, 1874.
Duranty. *La nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel*. Paris, 1876.
Roger Ballu. *L'exposition des peintres impressionnistes*. Chronique des Arts et de la Curiosité, 1877.
Th. Duret, *Les peintres impressionnistes*. Paris, 1878 et 1906.
F. Wedmore. *The impressionnists*. Fornightly Review, 1883.
F. Fénéon. *Les impressionnistes en 1886*. Paris, 1886.
G. Lecomte. *L'art impressionniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*. Paris, 1892.
C. A. Aurier. *L'impressionnisme*. M. F., 1893.
A. Mellerio. *L'exposition de 1900 et l'impressionnisme*. Paris, 1900.

WYNFORD DEWHURST. *Impressionist painting*. S., 1993.
C. MAUCLAIR. *The French impressionists*. Londres, 1903.
C. MAUCLAIR. *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maitres*. Paris, 1904.
J. MEIER-GRAEFE. *Uber Impressionismus*. K., 1910.
WERNER WEISBACH. *Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. Berlin, 1910 1911, 2 v.
G GRONAU. *Impressionismus*. D. R., 1914.
P. COLIN. *Notes pour servir à l'histoire de l'impressionnisme*. Paris, 1920.
P. LEPRIEUR et L. DEMONTS. *Catalogue de la collection Camondo au Musée du Louvre*. Paris, s. d.
G. MIGEON, P. JAMOT, P. VITRY et G. DREYFUS. *La collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre*. G. B. A., 1914.
UHDE BERNAYS. *Die Tschudispende*. K. E. K., 1912.
P. FECHTER. *Die Sammlung Rothermunde*. K. E. K., 1910.
MARIE DORMOY. *La collection Schmitz à Dresde*. A. M. A., 1926.
P. COURTHION. *L'art français dans les collections privées en Suisse*. A. M. A., 1926.
G. POULAIN. *F. Bazille*. La Renaissance de l'Art Français, 1927.
J. MEIER-GRAEFE. *Renoir*. K. E. K., 1916.
G. GEFFROY. *Renoir*. A. A., 1920.
P. VALÉRY. *Souvenirs de Renoir*. A. M. A., 1921.
A. VOLLARD. *Renoir*. Paris, 1921.
G. RIVIÈRE. *Renoir et ses amis*. Paris, 1921.
F. FOSCA. *Renoir*. M. A. M., 1923.
P. JAMOT. *Renoir*. G. B. A., 1923.
TH. NATANSON. *Claude Monet et Paul Cézanne*. Paris, 1900.
WYNFORD DEWHURST. *A great French landscapist*. Artist, 1900.
A. ALEXANDRE. *Claude Monet*. Paris, 1921.
G. GEFFROY. *Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre*. Paris, 1922.
G. GEFFROY. *Sisley*. C. A., 1923.
TH. DURET. *Camille Pissarro*. G. B. A., 1904.
G. LECOMTE. *Camille Pissarro*. Paris, 1922.
R. MARX. *Les femmes peintres et l'impressionnisme, Berthe Morisot*. G. B. A., 1907.
A. FOURREAU. *Berthe Morisot*. M. A. M., 1925.
R. MARX. *Albert Lebourg*. G. B. A., 1903.
L. BÉNÉDITE. *Albert Lebourg*. Paris, 1923.
J. F. RAFFAELLI. *Etude du beau caractériste*, dans le catalogue illustré des œuvres de J. F. R. Paris, 1884.
A. DE LOSTALOT. *Exposition des œuvres de J. F. Raffaelli*. G. B. A., 1884.
G. COQUIOT. *J. F. Raffaelli*. G. B. A., 1911.
J. F. RAFFAELLI, n° spécial des Maîtres Artistes, 1903.
E. CHEVREUL. *De la loi du contraste simultané des couleurs*... Paris, 1839.
E. CHEVREUL. *L'enseignement devant l'étude de la vision, la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris, 1865.
N. O. ROOD. *Théorie scientifique des couleurs et ses applications à l'art et à l'industrie*. New-York, 1881.
P. SIGNAC. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, nouv. éd., Paris, 1911.
J. C. HOLL. *Après l'impressionnisme*. Paris, 1911.
G. PREVIATI. *Les principes scientifiques du divisionnisme*, tr. fr. de V. Rossi-Sacchetti. Milan, 1923.
G. COQUIOT. *Seurat*. Paris.
L. COUSTURIER. *Seurat*. C. A., 1922.
A. LHOTE. *Seurat*. V. P., 1923.
L. COUSTURIER. *Signac*. C. A., 1922.

LIVRE DEUXIÈME

Chapitre Premier. — L. DE FOURCAUD. *L'œuvre d'Alfred Roll*. Paris, 1886.
J. BRETON. *Un peintre paysan*. Paris, 1891.
M. VACHON. *Jules Breton*. Paris, 1899.
R. WALKER. *Léon Lhermitte*. Art Journal, 1886.
L. DE FOURCAUD. *J. Bastien-Lepage, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1885.
A. THEURIET. *J. Bastien-Lepage*. Paris, 1885.
MARIE BASHKIRTSEFF. *Journal intime*. Paris, 1890, 2 v.
H. AMIC. *En regardant passer la vie* (Lettres de Bastien-Lepage). Paris, 1903.
F. JAHYER. *Gervex*. Galerie contemporaine, littéraire et artistique. Paris, 1879.
E. BRICON. *M. Besnard et M. Carrière*. Grande Revue, 1899.
G. LECOMTE. *Albert Besnard*. G. B. A., 1905.
J. RIVIÈRE. *Albert Besnard décorateur*. A. E. D., 1910.
P. JAMOT. *Albert Besnard*. R. P., 1910.
P. ADAM. *Le symbolisme dans l'œuvre d'Albert Besnard*. G. B. A., 1911.
P. JAMOT. *La « Suite Indienne » de M. Albert Besnard*. G. B. A. 1912.

P. Jamot. *Ernest Laurent*. G. B. A., 1911.
J. Copeau. *Henri Martin*. A. E. D., 1910.
E. Montrosier. *J.-P. Laurens*. G. B. A., 1898-1899.
F. Fabre. *Le roman d'un peintre* (J.-P. Laurens). Paris.
G. Goetschy. *Les jeunes peintres militaires*. Paris, 1878.
M. de Lostalot. *A. de Neuville*. G. B. A., 1885.
M. Vachon. *Edouard Detaille*. Paris.

Chapitre II. — Puvis de Chavannes. *Lettres à Léon Belly (1861-1876)*. R. P., 1910; *Lettres à ses amis (1888-1898)*. R. P., 1911.
Ph. de Chennevières. *Les décorations du Panthéon*. G. B. A., 1880-1881.
A. Baignières. *La peinture décorative au XIXe siècle*, Puvis de Chavannes. G. B. A., 1881.
E. Aynard. *Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des Arts*. Lyon, 1887.
A. Michel. *La décoration de l'Hôtel de Ville de Paris*. G. B. A., 1889.
M. Vachon. *Puvis de Chavannes*. Paris, 1896.
J. Buisson. *Puvis de Chavannes, souvenirs intimes*. G. B. A., 1899.
R. Jean. *Puvis de Chavannes*. A. E.
H. Lechat. *Puvis de Chavannes au musée de Lyon*. G. B. A., 1920.

Chapitre III. — E. Carrière. *Ecrits et lettres choisies*. Paris, 1906.
G. Séailles. *E. Carrière, l'homme et l'artiste*. Paris, 1901.
G. Geffroy. *L'œuvre d'E. Carrière*. Paris, s. d. (1902).
G. Geffroy. *E. Carrière peintre de portraits*. A. A., 1906.
G. Geffroy. *Souvenirs d'E. Carrière*. Les Arts, 1906.
R. Muther. *E. Carrière*. Frankfurter Zeitung, 1902 (n° 97).
A. Marguillier. *E. Carrière*. Z. B. K., 1903.
Ch. Morice. *E. Carrière, l'homme et sa pensée, l'artiste et son œuvre*. Paris, 1906.
Catalogue de l'exposition Eugène Carrière, avec introduction de G. Séailles. Paris, 1907.
L. de Fourcaud. *Emile Gallé*. R. A. A. M., 1902.
R. Marx. *Silhouettes d'artistes contemporains, Friant*. A., 1883.
A. Ségard. *The recent work of Aman-Jean*. S., 1914.
J. Valmy-Baisse. *Lucien Simon*. Les peintres d'aujourd'hui, 1910.
R. Bouyer. *Charles Cottet*. A. A., 1911.
J. Copeau. *Charles Cottet*. A. E. D., 1911.
J. Chantavoine. *Charles Cottet*. G. B. A., 1911.
L. Bénédite. *Charles Cottet*. A. D., 1912.
L. Bénédite. *Julien Lemordant*, A. E. D., 1919.
L. Chancerel. *Julien Lemordant*. Paris, 1920.
V. Pica. *René Menard*. E., 1912.
C. Mauclair. *René Ménard*. R. A. A. M., 1914.

LIVRE TROISIÈME

Chapitre Premier. — E. Bernard. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Paris, 1912.
E. Bernard. *La méthode de Paul Cézanne*. M. F., 1920.
E. Bernard. *Une conversation avec Paul Cézanne*. M. F., 1921.
E. Bernard. *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. Paris, 1921.
Mirbeau et Duret. *Cézanne*. Paris, 1914.
A. Vollard. *Paul Cézanne*. Paris, 1915 et 1919.
G. Coquiot. *Cézanne*. Paris, 1919.
J. Gasquet. *Cézanne*. Paris, 1920.
J. Gasquet, E. Faure, E. Bernard, M. Denis, E. Jaloux, S. Lévy. *Cézanne*. A. M. A., 1920.
T. Klingsor. *Cézanne*. Paris; 1923.
E. Faure. *Paul Cézanne*. Paris, 1923.
C. Glaser. *Paul Cézanne*. Leipzig, 1923.
P. Muratov. *Cézanne*. Berlin, 1923 en russe).
G. Rivière. *Le maître Paul Cézanne*. Paris, 1923.
V. Van Gogh. *Briefe*. Berlin, 1906; 6e éd., 1913.
V. Van Gogh. *Lettres à Emile Bernard*. Paris, 1911.
V. Van Gogh. *Brieven aan zijn Broeder*. Amsterdam, 1914; tr. all., Berlin, 1914.
V. Van Gogh. *Inleidende Beschouwingen, door H. P. Bremmer*. Amsterdam, 1911.
E. H. du Quesne-Van Gogh. *Persoonlijke Herinneringen*. Baarn, 1910; tr. all., Munich, 1913; tr. angl., Londres, 1913.
J. Meier-Graefe. *V. Van Gogh*. Munich, 1912.

Th. Duret. *Van Gogh*. Paris, 1919.
G. Coquiot. *Vincent Van Gogh*. Paris.
J. Meier Graefe. *Vincent*. Munich, 1921.
H. Tietze. *Vincent Van Gogh*. K. H., 1922.

Chapitre II. — A. Aurier. *Les peintres symbolistes*. M. F., 1891.
A. Mellerio. *Le mouvement idéaliste en peinture*. Paris, 1896.
M. Denis. *Théories. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, nouv. éd., Paris, 1920.
P. Sérusier. *A. B. C. de la peinture*. Paris, 1921.
Dom Willibrod Verkade. *Le tourment de Dieu, étapes d'un moine peintre*, trad. fr. par Marguerite Faure. Paris, 1923.
P. Gauguin. *Diverses choses*, 1896-1897, ms appartenant à Daniel de Monfreid.
P. Gauguin et Ch. Morice. *Noa-Noa, 1891-1893*. Paris, 1900, 1908, 1924.
P. Gauguin. *Avant et Après*. Leipzig, 1919; Paris, 1923.
P. Gauguin. *Lettres à D. de Monfreid*. Paris, 1919.
P. Gauguin. *Lettres à André Fontainas*. Paris, 1921.
D. de Monfreid. *Gauguin*. L'Ermitage, 1903.
A Séguin. *Gauguin*. L'Occident, 1903.
V. Ségalen. *Gauguin dans son dernier décor*. M. F., 1904.
P. Jamot. *Le Salon d'Automne de 1905*. G. B. A., 1905.
J. de Retonchamp. *Paul Gauguin*. Weimar et Paris, 1906.
L. Vauxcelles. *La sculpture de Paul Gauguin*. A. D. 1911.
Ch. Morice. *Paul Gauguin*. Paris, 1919.
Ch. Chassé. *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*. Paris, 1921.
A. Aurier. *Emile Bernard contre Gauguin*. M. F.. 1895.
Ch. Chassé. *Gauguin et Mallarmé*. A. M. A., 1922.
R. Rey. *Gauguin*. M. A. M., 1924.
P. Jamot. *Emile Bernard*. G. B. A., 1912.
A. Alexandre. *Un peintre mystique au XXe siècle, Maurice Denis*. A. A., 1910.
P. Jamot. *Une illustration des Fioretti par M. Maurice Denis*. G. B. A., 1911.
J. de Foville. *Maurice Denis*. R. A. A. M., 1913.
F. Fosca. *Maurice Denis*. P. F. N., 1924.
L. Werth. *Bonnard*. Paris, 1920.
F. Fosca. *Bonnard*. Paris, 1921.
G. Coquiot. *Bonnard*. Paris, 1922.
T. Leclère. *Edouard Vuillard*. A. E. D., 1919.
F. Fosca. *Edouard Vuillard*. A. M. A., 1920.
F. Fosca. *K. X. Roussel*. A. M. A., 1922.
P. Jamot. *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé* (sur le théâtre des Champs-Elysées et sa décoration par Bourdelle, Maurice Denis, Vuillard, Roussel). Paris, 1927.

Chapitre III. — G. Coquiot. *Les Indépendants (1884-1920)*. Paris, 1920.
O. Grautoff. *Die französische Malerei seit 1914*. Berlin, 1921.
C. Marriott. *Modern movements in painting*. Londres, 1920.
T. Klingsor. *L'art français depuis vingt ans, La peinture*. Paris, 1921.
M. Deri. *Die neue Malerei*. Leipzig, 1921.
Clive Bell. *Since Cezanne*. Londres, 1927.
Die Kunst der Gegenwart, introd. de J. Meier-Graefe. Munich, 1923.
C. Moreau-Vauthier. *Comment on peint aujourd'hui*. Paris, 1923.
H. Focillon. *Trente ans d'art indépendant*. G. B. A., 1926.
O. Redon. *A soi-même, journal et notes*. Paris, 1922.
O. Redon. *Lettres*, introd. de M.-A. Leblond. Paris, 1923.
J. Destrée. *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon, catalogue descriptif*. Bruxelles, 1891.
A. Mellerio. *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*. Paris, 1923.
P. Cornu. *Georges Desvallières*. A. E. D., 1913.
M. Puy. *Georges Rouault*. P. F. N., 1921.
C. Besson. *Marquet*. Paris, 1920.
T. Klingsor. *Charles Guérin*. P. F. N., 1920.
A. Gleizes. *Le cubisme et la tradition*. Montjoie, 1913.
G. Apollinaire. *Les peintres cubistes*. Paris, 1913.
D. Henry. *Der Weg zum Kubismus*. Munich, 1920.
Ozenfant et Jeanneret. *Le peinture moderne*, coll. L'Esprit Nouveau. Paris, s. d.
Jean Cocteau. *Picasso*, coll. Les Contemporains. Paris, 1923.
M. Raynal. *Picasso*. Paris, 1923.

P. Reverdy. *Picasso*. P. F. N.
D. Henry. *André Derain*. J. K., 1920.
C. Carra. *Derain*. V. P., 1921.
E. Faure. *Derain*. C. A., 1923.
M. Raynal. *Braque*. V. P., 1921.
M. Raynal. *Juan Gris*. Paris, 1920.
M. Raynal. *Fernand Léger*. Paris, 1920.
A. Mercereau. *André Lhote*. Paris, 1921.
R. Allard. *R. de la Fresnaye*. Paris, 1922.
Henri Rousseau, n° spécial des Soirées de Paris, 1913.
P. Kieser. *Henri Rousseau*. K. E. K., 1913.
W. Uhde. *Henri Rousseau*. Dresde, 1921.
H. Kolle. *Henri Rousseau*. J. K., 1922.
Roch Grey. *Henri Rousseau*. V. P.
J. Germain. *Henri Matisse*. P. F. N., 1920.
R. Schacht. *Henri Matisse*. K. G., 1922.
A. Salmon. *Othon Friesz*. Paris, 1920.
F. Carco. *Maurice de Vlaminck*. P. F. N., 1921.
F. Carco. *Maurice Utrillo*. P. F. N., 1921.
A. Tabarant. *Utrillo*. Paris, 1926.
R. Jean. *Dunoyer de Segonzac*. P. F. N., 1922.
L. Werth. *Vlaminck*. Paris, 1926.
C. Einstein. *M. Kissling*. J. K., 1922.
B. Aronson. *Marc Chagall*. Berlin, 1923 (en russe).
K. With. *Marc Chagall*. J. K., 1923.
G. Biermann. *O. Coubine*. J. K , 1923.
R. Arcos. *Franz Masereel*. C. A., VII.
J. Billiet. *Franz Masereel*. Paris, s. d.
Jiro Harada. *The modern development of oil painting in Japan*. S., 1915.
S. Elisséev. *La peinture contemporaine au Japon*. Paris, 1923.

LIVRE QUATRIÈME

Chapitre Premier. — L. Heinemann. *British contemporary artists*. Londres, 1899.
C. Monkhouse. *Bristish contemporary artists*. Londres, 1899.
J. Annam. *The Glasgow school of painters*. Glasgow, 1908.
R. Fry. *Vision and design*. Londres, 1917.
Birrel. *Some contemporary English artists*. Londres, 1920.
F. Rutler. *Some contemporary artists*. Londres, 1922.
Mrs Lang. *The life and work of Frederick Leighton*. Londres.
H. Zimmermann. *Alma Tadema*. Londres.
H.-W. Herkomer. *My school*. Londres, 1905.
W.-L. Courtney. *Professor Herkomer and his work*. Londres, 1899.
Sidney Colvin. *Albert Moore*. Portfolio, 1870.
Harold Frederic. *Albert Moore*. Scribner's Magazine, 1891.
W. Armstrong. *Orchardson*. Londres.
A.-L. Burroughs. *W.-G. Orchardson*. S., 1910.
A.-S. Walker. *Sir James Guthrie*. S., 1911.
Gertrude E. Campbell. *Frank Holl*. Art Journal, 1889.
J. Dafforne. *Vicat Cole*. Art Journal, 1871.
J. Dafforne. *W.-B. Leader*. Art Journal, 1871.
M. Hepworth Dixon. *David Murray*. Art Journal, 1891.
Ch. Marrioff. *The water-colours of sir Alfred East*. S., 1912.
La peinture marine anglaise. S., 1920.
A. Stodart Walker. *The art of John Lavery*. S., 1914.
William Orpen. C. B. A., 1923.
F. Wedmore. *Sir W. Orpen's war pictures*. S., 1918.
H. Focillon. *Les frères Beggarstaff, ou l'Angleterre en blanc et noir (Nicholson)*. La Vie des Peuples, 1921.
William Nicholson. C. B. A. 1923.
F. Rutter. *Augustus John*. A. A., 1912.
Augustus John. C. B. A., 1923.
W. Rothenstein. C. B. A , 1923.
C. Ricketts. *C. Shannon*. A. A., 1910.
W. Ritter *Frank Brangwyn*. A. D., 1910.
F. von Schubert-Soldern. *Frank Brangwyn*. K., 1910.
W.-K. West. *Recent work of Frank Brangwyn*. S., 1911.
W. Moore. *Notes on some younger Australian artists*. S., 1914.
Mme Hollebecque. *Le réveil artistique de l'Inde* (école de Calcutta). A. D., 1913.

Chapitre II. — W.-J. Hoppin. *Esquisse d'une histoire de la peinture aux Etats-Unis*. A., 1876.
H.-N. Powers. *L'art en Amérique*. A., 1876.
W.-C. Brownell. *The art schools of Philadelphia*. Scribner's Magazine, 1879.
H.-W. French. *The pioneers of art in America, art and artists in Connecticut*. Boston et New-York, 1879.
S.-G.-W. Benjamin. *Art in America*. New-York et Londres, 1880.

S.-G.-W. Benjamin. *Our American artists.* Boston, 1880.

H.-J. Wilmot-Buxton et S.-R. Koehler. *English and American painters.* Londres, 1883.

G.-W. Sheldon. *American painters, biographical sketches*, 2e éd., Londres, 1884.

G.-W. Sheldon. *Recent ideals of American art.* New-York et Londres, 1891.

L.-M. Bryant. *American pictures and their painters.* Londres, 1920.

S. Brinton. *La peinture américaine moderne.* A. A., 1910.

P. Clemen. *Die Ausstellung Amerikanischer Kunst in Berlin.* K., 1910.

E.-A. Taylor. *The American colony of artists in Paris.* S., 1911-1912.

L. Réau. *L'art français aux Etats-Unis.* Paris, 1926.

S. Brinton. *Modern mural decorations in America* (J. La Farge, W. Alexander, Sargent, Ch. Sprague-Pearce etc.). S., 1910.

A. Dézarrois. *Une exposition d'art américain* (Winslow Homer, John Sargent, Raoul Mansship). R. A. A. M., 1923.

A.-E. Gallatin. *American water-colourists.* New-York, 1922.

L. Bénédite. *L'école américaine au musée du Luxembourg.* R. A. A. M., 1919.

A. Mellerio. *Mary Cassatt.* A. A., 1910.

R.-A.-M. Stevenson. *Sargent.* Art Journal, 1888.

R. de Montesquiou. *Le pavé rouge, quelques réflexions sur l'œuvre de M. Sargent.* Les Arts de la Vie, 1905.

Kenyon Cox. *The Sargent water-colours.* Bulletin of the Metropolitan Museum, New-York, 1916.

Catherine B. Ely. *Sargent as a water-colourist.* Art in America, 1923.

E.-V. Lucas. *Edwin Austin Abbey.* Londres, 1922.

L.-G. Robinson. *Georges Hitchcok.* Art Journal, 1891.

E. Sedeyn. *Frank Boggs.* A. A., 1913.

A.-E. Gallatin. *Walter Gay.* New-York, 1920.

H. Focillon. *L'art aux États-Unis, Joseph Pennell.* La Vie des Peuples, 1922.

J. Cournos. *Three painters of New-York school* (Robert Henri, G.-B. Luks et G.-W. Bellows). S., 1915.

F.-H. Chase. *The Boston public library*, 4e éd., Boston, 1921.

Chapitre III. — P. Lambotte. *Eugène Smits.* A. F. H., 1914.

H. Marcel. *Emile Claus.* G. B. A., 1910.

A. Delen. *Emile Claus.* A. F. H., 1912.

Fierens-Gevaert. *Albert Baertsoen.* A. F. H., 1910.

P. Lambotte. *Albert Baertsoen.* R. A. A. M., 1919.

L. Dumont-Wilden. *Fernand Khnopff.* R. A. A. M., 1905.

T. Hippert et J. Linnig. *Le peintre graveur hollandais et belge du XIXe siècle.* Bruxelles, 1879.

E. Ramiro. *Catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops.* Paris, 1887.

E. Ramiro. *Catalogue de l'œuvre lithographié de Félicien Rops.* Paris, 1888.

Les écrits de James Ensor. Paris, 1921.

James Ensor peintre et graveur, n° spécial de la Plume, 1899.

G. Le Roy. *James Ensor.* Bruxelles et Paris, 1922.

Henry de Groux, n° spécial de la Plume, 1899.

V. Pica. *Eugène Laermans.* E., 1913.

P. Fierens. *L'art belge depuis l'impressionnisme.* A. M. A., 1922.

La jeune peinture belge, catalogue de l'exposition, avec introd. par E. Jaloux. Paris, 1924.

H.-P. Bremmer. *Catalogue de la collection H. Kröller-Müller.* La Haye, s. d.

M. Eisler. *Modern Dutch portrait painting.* S., 1911.

K. Erasmus. *G.-H. Breitner.* K., 1911.

Ph. Zilcken. *G.-H. Breitner.* Amsterdam, 1912.

J. de Boer. *Jan Toorop.* A. F. H., 1911.

Catalogue de l'exposition d'art hollandais contemporain au musée du Jeu-de-Paume (le groupe « De Styl »). Paris, 1923.

Catalogue du XIXe Salon d'Automne (section hollandaise). Paris, 1926.

Chapitre IV. — Comte Schack. *Meine Gemäldesammlung.* Stuttgart, 1881.

O. Berggruen. *Die Galerie Schack.* Vienne, 1883.

Hildebrand. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst.* Strasbourg, 1893.

H. von Marees. *Briefe.* Berlin, 1920.

J. Baum. *Hans von Marees Skizzenbuch.* Munich, 1922.

C. Fiedler. *Hans von Marees.* Munich, 1889, 2 v.

L. Réau. *Hans von Marees*. R. A. A. M., 1909.
Meier-Graefe *Hans von Marees, sein Leben und sein Werk*. Munich, 1910, 3 v.
W. Ritter. *L. von Hoffmann*. G. B. A., 1910.
W. Rothenstein. *L. von Hoffmann*. A. A., 1910.
H. Thoma. *Im Herbste des Lebens*. Munich, 1909.
H. Thode. *Hans Thoma*. K. L., 1909.
L. Réau. *Hans Thoma*. R. A. A. M., 1910.
H. W. Singer. *Hans Thoma*. Munich, 1920.
H. Thoma et H. Thode. *Federspiel*. Francfort, 1893.
G. J. Wolf. *Werke aus dem Leibl-Kreis* (Trübner, Schuch, Thoma). D. K. D., 1913.
A. Beringer. *Wilhelm Trübner*. K., 1911.
W. Trübner. D. K., 1921.
M. Liebermann. *Gesammelte Schriften*.
P. Leroi. *Max Liebermann*. A., 1883.
G. Kahn. *Liebermann*. G. B. A., 1901.
L. Réau. *Liebermann*. R. A. A. M., 1908.
G. Pauli. *Liebermann*. K. L., 1921.
E. Hancke. *Liebermann*, 2e éd., Berlin, 1923.
M. J. Friedlaender. *Liebermann*. Berlin, 1924.
O. J. Bierbaum. *F. von Uhde*. Munich, 1893.
H. Rosenhagen. *F. von Uhde*. K. L.
Fritz von Uhde. D. K., 1921.
M. Klinger. *Malerei und Zeichnung*, 3e éd., Leipzig, 1899.
L. Réau. *Max Klinger*. G. B. A., 1918.
A. Suhl. *Max Klinger und die Kunst*. Munich, 1921.
Vollmer. *Franz Stuck*. Berlin, 1902.
L. Corinth. *Gesammelte Schriften*. Berlin, 1920.
L. Corinth et W. Hausenstein. *Von Corinth und über Corinth*. Leipzig, 1921.
G. Pauli. *L. Corinth*. K. E. K, 1913.
A. Kuhn. *L. Corinth, sein Leben und sein Werk*. Berlin, 1925.
L. Corinth. *Hugo Freiherr von Habermann*. K. E. K., 1910.
W. Michel. *A. Weisgerber*. D. K. D., 1912.
E. Bender. *Deutsche Kunst um 1913*. Z. B. K., 1913.
H. Uhde-Bernays. *Münchener Landschaften im XIX Jahrhundert*. Munich, 1920.
S. D. Gallwitz. *Worpswede*. Brême, 1922.
Vom deutschen Herzen : Werke neuerer deutschen Maler. B. B.
Herwarth Walden. *Coup d'œil sur l'art* (histoire de l'expressionnisme). Berlin, 3e éd., 1927.
Fechter. *Der Expressionismus*. Munich, 1920.
C. Einstein. *Die Kunst des XX Iarhunderts*. Berlin, 1926.
O.-M. Graf. *Georg Schrimpf*. J. K., 1923.
C. Carra. *Georg Schrimpf*. V. P., 1924.
I. Tavolato. *Jacobi*. V. P., 1925.
M. Ray. *Georg Grosz*. C. A., I.
I. Tavolato. *Georg Grosz*. V. P.
Schweizer Maler, B. B.
Von Schweizerischer Kunst. K., 1911.
G. Hauck. *A. Böcklins Gefilde Seligen und Gœthes Faust*. Berlin, 1884.
B. Haendke. *A Böcklin in seiner historichen und künstlerischen Entwicklung*. Hambourg, 1890.
H. Kaatz. *Der Realismus A. Böcklin*. Gegenwart, 1890.
F. H. Meissner. *A. Böcklin*. G. B. A., 1893.
L. Gillet. *A. Böcklin*. R. A. A. M., 1907.
C. Caprin. *Böcklin interprete del paesaggio toscano*. E., 1910.
H. A. Schmid. *A. Böcklin*. Munich, 1919.
Pro arte et patria, Die Bernische Kunstgesellschaft, 1813-1913. Berne, 1913.
H. Hesse. *Albert Welti*. Berlin, s. d.
W. Ritter. *Hans Sandreuter*. G. B. A., 1902.
Ph. Godet. *Un peintre suisse, Cuno Amiet*. A. D., 1912.
C. de Mandach. *Cuno Amiet*. Berne, 1925.
P. Seippel. *Escarmouches*. Lausanne, 1910.
P. Seippel. *Genève, le livre du centenaire*. Genève, 1919.
R. Burnand. *Eugène Burnand, l'homme, l'artiste et son œuvre*. Paris, 1926.
R. Jullian. *Un artiste chrétien, E. Burnand*. Le Semeur, 1927.
F. Hodler. *Ueber die Kunst*. Beiträge zur zeitgenossichen Kunst, II, 7.
W. Vogt. *Autour d'un grand peintre de mon temps*. Genève, 1909.
B. Graef. *Hodlers und Hoffmanns Wandbilder in der Universität Iena*. Iéna, 1910.
A. Weese. *Ferdinand Hodler*. Berne, 1910.
R. Klein. *Hodler und die Schweizer*. Berlin, 1913.
Maeder. *Ferdinand Hodler, étude de son développement psychique et de l'importance nationale de son art*. Zurich, 1916.
L. Hautecœur. *Ferdinand Hodler*. G. B. A., 1918.
C. A. Loosli. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*. Berne, 1921, 4 v.
C. de Mandach. *Hodler Gedächtniss-Ausstellung*, catalogue. Berne, 1921.

P. Budry. *F. Vallotton.* Pages d'art, 1917.
A. François. *Edouard Vallet,* Pages d'art, 1918.
J. Ottmann. *Von Füger bis Klimt.* Vienne, 1923.
M. Eisler. *Gustav Klimt.* Vienne, 1921.
A. Roessler. *Arthur von Pettenkofen.* Vienne et Leipzig, 1921.
C. Schuch. *Briefe.* Vienne et Leipzig, 1921.
C. Schuch. *Aus einem Tagebuch* (séjour de l'artiste à Paris de 1882 à 1885). K. E. K., 1912.
W. Ritter. *J. Mehoffer.* E., 1910.
A. Petrovics. *Etudes sur la peinture* (Rippl-Ronaï etc.). Budapest, 1923.
G. Lengyel. *Czok, A Gyüjtö* (hongr.), 1913.
V. Pica. *Izsak Perlmutter.* E., 1912.
Benedek Peter. Budapest, 1923.
W. Ritter. *La peinture tchèque.* A. A., 1913.
Matejcek et Wirth. *L'art tchèque contemporain.* Prague, 1921.
Zakavec. *Les arts graphiques en Tchéco-Slovaquie.* Prague, 1921.
C. Mauclair. *L'art tchéco-slovaque.* La Tchéco-Slovaquie, 1921.
Myslbeck. *Sein Leben und seine Werke.* Leipzig, 1902.
Rastawiecki. *Dictionnaire des peintres polonais.* Varsovie, 1851.
E. Piltz. *Petite encyclopédie polonaise.* Paris, 1916.
Grande Encyclopédie polonaise. Fribourg.
L. Réau. *L'art français en Pologne sous Stanislas Auguste et au XIXe siècle.* Revue des études slaves, 1921-1925.
L. Réau. *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, Le monde slave.* Paris, 1924.
E. Niewiadomski. *La peinture polonaise aux XIXe et XXe siècles.* Varsovie, 1923.
Batowski. *Norblin.* Lvow, 1911.
Antoniewicz. *Grœttger.* Lvow.
M. Nebbia. *J. Matejko.* E. 1910.
S. Wierzbiscki. *La peinture polonaise contemporaine.* A. P., 1910.
M. Goth. *Olga de Bosznanska.* A. A., 1913.
D. Mitrinovitch. *Serbische Kunst.* K., 1912.
B. Popovitch. *L'art moderne yougo-slave,* Questions contemporaines, 1919.
Catalogue de l'exposition des artistes yougo-slaves. Paris, 1919.

Chapitre V. — A. R. Willard. *History of modern Italian art.* Londres, 1902.
F. Sapori. *La peinture italienne depuis le milieu du XIXe siècle.* R. A. A. M., 1923.
H. Zimmern. *Die Neapolitanische Malerschule,* Kunst für Alle, 1889.
D. Morelli et E. Dalbono. *La Scuola napoletana di pittura del secolo* XIX. Bari, 1915.
H. Zimmern. *Michetti.* Art Journal, 1887.
U. Ojetti. *F. P. Michetti.* E., 1911.
H. Zimmern. *Morelli.* Art Journal, 1885.
S. di Giacomo. *Domenico Morelli pittore.* Rome, 1905.
A. Baignières. *Exposition des œuvres de J. de Nittis.* Chronique des Arts et de la Curiosité, 1880.
A. Renan. *Joseph de Nittis* G. B. A., 1884.
V. Pica. *Giuseppe de Nittis.* Milan, 1914.
V. Colombo. *Profili biografici* (Pasini). Milan, 1881.
Giacomo Favretto e le sue opere. Turin, 1887.
P. Molmenti. *Giacomo Favretto.* Rome, 1895.
G. Marangoni. *Mosè Bianchi.* Bergame, 1922.
L. Brosch. *Ettore Tito.* K., 1911.
V. Pica. *Emma Ciardi.* E., 1913.
V. Pica. *Plinio Nomellini.* E., 1913.
G. Segantini. *Lettres,* publiées par Bianca Segantini. Leipzig, 1910.
W. Ritter. *G. Segantini.* G. B. A., 1898.
L. Vaillat. *Le peintre G. Segantini.* Correspondant, 1911.
Gottardo Segantini. *Giovanni Segantini.* Leipzig, 1923.
A. Soffici. *Armando Spadini.* V. P., 1925.
A. Colasanti. *Armando Spadini* (en préparation).
N. Iorga et G. Bals. *L'art roumain.* Paris, 1922. Une nouvelle éd., comprenant l'histoire de l'art roumain moderne, est en préparation.
G. Opresco. *Peintres français en Roumanie.* Bucarest, 1926.
Catalogue de l'exposition d'art roumain ancien et moderne au musée du Jeu de Paume. Paris, 1925.
H. Focillon. *Les Latins du Danube.* La Vie des Peuples, 1923; *L'exposition d'art roumain au Jeu de Paume.* R. D. M., 1925.
V. Cioflec. *Monografia pictorului Grigorescu.* Bucarest, 1924.
V. Cioflec. *Luchian.* Bucarest, 1924.
F. Tubino. *The revival of Spanish art,* 1882.
Spanische Künstler Mappe. Munich, 1885.
Federico de Madrazo. M. D. A., 1923.
A. de Beruete y Moret. *Emilio Sala.* M.,

1911; *Joachim Sorolla*, M. D. A., 1920.
R. Domenech. *Las ultimas obras de Sorolla*. M., 1911.
Santiago Rusiñol. M. D. A., 1920.
P. Hepp. *J. M. Sert*. A. A., 1911.
Exposition des peintures murales de J. M. Sert pour la décoration de la cathédrale de Vich, catalogue avec introd. par A. Dézarrois. Paris, 1926.
V. Pica. *H. Anglada y Camarasa*. K., 1912.
R. Pérez de Ayala. *Miguel Viladrich*. M. D. A., 1920.
V. Pica. *Valentin et Ramon de Zubiaurre*. E., 1911.
M. Utrillo. *Les Zubiaurre*. M., 1912.
M. Nelken. *Les frères Zubiaurre*. A. D., 1913.
P. Lafond. *Ignacio Zuloaga*. R. A. A. M., 1913.
J. Copeau. *Ignacio Zuloaga*. A. E. D., 1910.
Ignacio Zuloaga. M. D. A., 1920.
Gustavo de Maeztu. M. D. A., 1921.
E. M. de Aguirre. *Gustave de Maeztu*. Bilbao, 1922.
M. Nelken. *L'œuvre de J. Romero de Torrès*. A. D., 1911.
M. Nelken. *Eduardo Chicharro*. A. A., 1914.

Chapitre VI. — M. Hamel. *La peinture du Nord à l'exposition de Copenhague*. G. B. A., 1888.
E. Goldschmidt. *Moderne Dänische Malerei*. K., 1911.
W. Ritter. *La peinture en Danemark, W. Hammershöj*. A. A., 1910.
A. Gauffin. *La galerie du prince Eugène* (peintres suédois contemp.). K. N., 1912.
G. Benoit-Lévy. *Les écoles de Stockholm et leurs œuvres d'art*. A. A., 1911.
Frida E. Vogel. *Bruno Liljefors*. K., 1910.
Top Hedberg. *Bruno Liljefors*. S., 1910.
W. Ritter. *G. A. Fjaestad*. A. D., 1912.
C. Larsson. *Das Haus in der Sonne*. B. B.
G. Nordensvan. *Carl Larsson*. K. E. K., 1911.
A. Gauffin. *Carl Larsson*. K., 1911.
C. G. Laurin. *Anders Zorn*. K., 1910.
K. Asplund. *Anders Zorn*. S., 1921.
A. Dayot et H. Focillon. *Anders Zorn* A. A., n° spécial, 1922.
P. Forthuny. *Anna et Fernand Bobergip*, A. A., 1910.
H. Wilcke. *Biographie des Malers C. G. Hellquist*. Berlin, 1891.
A. Tidemand. *Utvalgte Vaerker*. Christiania, 1878.
C. Dietrichsen. *A. Tidemand, hans Liv og hans Vaerker*. Christiania, 1878-1879, 2 v.
A. Lewinshon. *Edouard Munch*. A. P., 1913.
G. Schiefler. *Edward Munch's Alfa og Omega*. K. E. K., 1910.
V. Pica. *Christian Khrog*. E., 1912.
A. Brunius. *Les peintres modernes de la Finlande*. K. N., 1912.
A. Gabriels. *L'art finlandais et l'art français*. Revue scandinave, 1912.
J. J. Tikkanen. *L'art moderne en Finlande*. Helsingfors, 1926.
N. Pounine. *A propos des dessins de Wroubel*. A. P., 1913.
V. Dmitriev. *Legs et préceptes de Wroubel*. A. P., 1913.
V. Pica. *The Russian painters Somov, Grabar and Maliavine*. S., 1913.
Bulgakov. *Les peintures de Constantin Makowsky*. Pétersbourg.
A. Kisselev. *Vladimir Makowsky as genre painter*. Artist, 1893.
S. Makowsky. *L'art de Serov*. A. P., 1913.
M. Kovalewsky. *Valentin Serov*. Bruxelles et Paris, 1920.
P. Muratov. *Le paysage dans la peinture russe (1900-1910)*. A. P., 1910.
L. Hautecœur. *A. Altmann*. G. B. A., 1917.
D. Roche. *N. Rœrich*. G. B. A., 1908.
A. Levinson. *The story of Leon Bakst's life*. New-York, 1923.
S. Lissim. *Bakst, ses décors et ses costumes de théâtre*. L'Œuvre, 1924.
Baron Wrangel. *Les tableaux français de la collection Kouchelev*. A. P., 1911.
I. Tugendhold. *La collection de peintures françaises de S. I. Stchoukine*. A. P., 1914.
Ternovietz. *Le musée d'art moderne de Moscou* (anciennes collections Stchoukine et Morosov). A. M. A., 1925.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

A

Abbey (Edwin), 351, 352.
Abeele (Albynus van den), 368, 400.
Abramovitch, 407.
Adeney (Bernard), 344.
Agneesens, 42.
Aiguier (Auguste), 84.
Aïvazovski, 460.
Albeniz, 122.
Alberti, 299.
Alexander (John W.), 264, 353.
Aligny, 316.
Allemand, 107.
Alma Tadema, 48, 52, 144, 328.
Alt (Rudolf von), 65.
Altmann, 462.
Aman Jean, 257, 262, 264.
Aman (Théodore), 423.
Amerling, 402.
Amiet (Cuno), 385.
Angelico, 286.
Anglada Camarasa (Hermen), 432.
Angrand, 227.
Ancher (Michael), 442.
André (Albert), 307, 308.
Andréesco, 425, 426.
Andri (Ferdinand), 398.
Anquetin, 289.
Appian, 107.
Aranda (Jimenez), 429.
Artan (Louis), 43.
Artz, 372.
Asselin, 308.
Astruc (Zacharie), 168.
Auburtin (Francis), 262.

B

Backhuyzen, 56.
Baertsoen (Albert), 357, 359.
Bail, 161.
Bakst, 461, 462, 464.
Balleroy, 168.
Banti, 412.
Barabas (Nicolas), 66.
Barne (George), 344.
Baron, 46, 76.
Barraud (Maurice), 385.
Bartels (Hans), 395
Barye, 5.
Bas (Adrien), 308.
Baschet, 238.
Bastien-Lepage, 140, 229, 230, 231, 336, 349, 394, 467.
Baud-Bovy, 385.
Baudry, 14, 96, 97, 98, 120, 150, 248.
Bauer (M.-A.), 369, 372, 373.
Baum (Paul), 395.
Bazille, 66, 168, 204, 208, 211, 212.
Beardsley (Aubrey), 325, 337, 398.
Beaumont (Edouard de), 81.
Beckmann, 396.
Begas, 60.
Bell (Robert Anning), 338.
Belly (Léon), 84.
Benedek (Peter), 400.
Berchère, 84.
Berg (Richard), 444.
Berlage, 376.
Bernard (Emile), 275, 276, 283, 286, 287, 289, 290, 291, 321.
Bertin, 316.
Beruete (Aureliano de), 436.
Besnard (Albert), 231, 233, 234, 258, 259, 260, 382.
Besson (Faustin), 78.
Bezzi (Bartolomeo), 413.
Bianchi (Mose), 413.
Bilibine, 461, 462.
Billotte (René), 268.
Biloul, 306.
Birley (Oswald), 340.
Bishop (Henry), 343.

Blair-Bruce (William), 340.
Blake (William), 126, 127.
Blanche (Jacques), 208, 259, 260, 263, 264, 328.
Blaud (Miss Béatrice), 343.
Blommers, 372.
Boberg (Anna), 448.
Böcklin (A.), 70, 116, 325, 379, 381, 384. 385, 386, 387, 388, 390, 394.
Bogert (George H.), 354.
Boggs (Frank), 349, 354.
Boisbaudran (Lecoq de), 80, 100, 161, 162, 163, 164, 172, 231, 250.
Boldini, 260, 264, 324, 411, 415.
Bonheur (Rosa), 164.
Bonhommé (François), 8, 10, 62.
Bonnard, 292, 293, 295, 297.
Bonnat, 155, 158, 181, 238, 442.
Bonvin, 59, 160, 162, 104.
Borchardt (Félix), 395.
Borel (Paul), 294.
Bosboom, 48, 49, 54.
Bosch (Jérome), 357, 363, 364.
Botticelli, 140, 262, 286.
Bosshard, 392.
Bosznanzka (Olga de), 406.
Boudin, 53, 57, 106, 107, 110, 204, 220, 260, 323, 342.
Bouguereau, 96, 260, 292.
Boulard (Auguste), 29, 103.
Boulenger (Hippolyte), 46, 256.
Bourdelle, 296, 321.
Bracquemond (Félix), 154, 161, 168.
Bracquemond (Marie), 222.
Braekeleer (H. de), 34, 35, 37, 38, 39, 40, 357.
Brangwyn (Frank), 340, 341, 342, 343.
Braquaval, 268.
Braque (Georges), 300.
Brassi (Italico), 414.
Breitner, 368, 372.
Brémond, 231.
Breslau (Louise), 385.
Breton (Jules), 33, 230.
Breughel, 16, 357, 363, 364, 366.
Brion (Gustave), 81.
Brockusen, 396.
Brown (John Lewis), 80.
Brozik, 403, 404.
Brullov, 71.
Bunny (Rupert), 260, 360.
Buri (Max), 384.
Burnand (Eugène), 385.
Burne Jones, 132, 136, 137, 139, 140, 143, 146, 190, 191, 192, 262, 327, 391.
Bussy, 258.
Byam Shaw, 338.

C

Cabanel, 96, 100, 176, 253, 256, 260.
Cabat, 102, 256.
Caillebotte, 228.
Calame, 112, 385, 386.
Caldecott, 145.
Cals, 8, 9, 154, 161.
Cameron (D.-Y.), 330, 339.
Canon (Hans), 65, 119, 120.
Caravage, 159, 326.
Carbonero (Moreno), 429.
Carcano, 413.
Carnevali, 412.
Carpaccio, 88.
Carpeaux, 99.
Carrache (les), 208, 248.
Carrand (Louis), 107, 109.
Carrière (Eugène), 196, 202, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260.
Casas (Ramon), 430.
Casorati (Felice), 413.
Cassatt (Mary), 222, 345, 347, 354.
Cate (Siebe Ten), 371, 374.
Cattermole, 128.
Cauvy, 268.
Cazin, 154, 161, 162, 196, 248, 249, 258, 259, 260, 262, 268.
Celentano (Bernardo), 414.
Cermak, 402.
Cezanne, 181, 202, 212, 216, 225, 228, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 283, 286, 296, 297, 298, 300, 303, 304 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 318, 324, 325, 326, 377, 385, 392, 393, 398, 399, 404, 408, 452, 462, 470, 472.
Chabas (Paul), 238.
Chaplin (Charles), 77, 81, 256.
Chardin, 161, 304.
Charlemont, 398.
Charlet, 404.
Charlot (Louis), 301, 307.
Charmy (Marguerite), 310.
Chartran, 238.
Chase (William M.), 353.
Chassériau, 87, 88, 90, 96, 181, 242, 355, 472, 474.
Chauvel, 328.
Chavannes (Puvis de), 12, 33, 181, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 255, 258, 260, 262, 268, 286, 288, 325, 352, 360, 366, 374, 376, 382, 390, 470, 474, 475, 521.

Chavet, 76.
Checa (Ulpiano), 429.
Chelmonski, 405.
Chenavard, 6, 7, 107.
Chéret, 229, 261.
Chichkine, 460.
Chifflard, 81.
Chintreuil, 102, 103, 154, 161.
Chladec (Anton), 423.
Chodowiecki, 60.
Ciardi (Emma), 414, 419.
Ciardi (Giuseppe), 414.
Ciardi (Guglielmo), 413, 414.
Cicéri, 94.
Cinanda (Vicente), 430.
Claeys (Albert), 368.
Clairin, 101.
Claus (Emile), 359, 360.
Cock (César de), 45.
Cole (Thomas), 346.
Colin (Raphaël), 472.
Collin (Marcus), 456.
Collinson (James), 132, 144.
Columbano, 438.
Compte-Calix, 76.
Condeixa, 437.
Conder (Ch.), 264, 325, 328, 338, 342.
Connard (Philip), 342.
Constable, 57, 60, 128, 206, 339.
Constant (Benjamin), 101, 236, 238.
Coosemans, 46.
Cordier, 168.
Corinth (L.), 393, 395.
Cormon, 235, 238.
Cornelius, 294.
Corot, 39, 102, 106, 108, 112, 152, 204, 217, 260, 269, 304, 316, 323, 386, 477.
Corrège, 22, 419.
Costa (Nino), 414.
Costantini (Battista), 413.
Cottet, 265, 266, 318, 436.
Coubine, 404.
Courbet, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 26, 28, 32, 33, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 47, 59, 64, 67, 69, 72, 90, 91, 113, 130, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 172, 177, 178, 200, 205, 211, 214, 230, 272, 322, 401, 450, 470, 524.
Courtens, 46.
Cousturier (Lucie), 310.
Couture, 43, 65, 94, 96, 120, 129, 155, 172, 242, 271, 355, 467, 471.
Crane (Walter), 145, 262, 461.
Cremona (Tranquillo), 412.
Cristino, 437.
Cristitch (Georges), 407.
Cross (Henry), 226, 227.
Czók (Etienne), 400.

D

Dagnan-Bouveret, 231, 260.
Dalbono, 416.
Dannat, 350, 430.
Darnaut, 398.
Daubigny, 10, 29, 102, 103, 104, 109, 112, 217, 248.
Dauchez, 266.
Daumier, 5, 15, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 59, 60, 72, 103, 149, 151, 188, 266, 272, 470, 472.
David, 10, 12, 91, 96, 181, 238, 294, 324, 428, 470, 471.
Decamps, 5, 8, 10, 32.
Déchenaud, 231, 238.
Decôte, 258.
Defregger, 65.
Degas, 70, 80, 100, 152, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 192, 199, 200, 211, 222, 283, 304, 323, 336, 338, 385, 394, 467, 470, 514.
Degrain (Muñoz), 429.
Dehodencq, 83.
Delacroix, 5, 6, 10, 15, 17, 18, 75, 83, 87, 88, 91, 93, 94, 101, 108, 152, 163, 164, 170, 181, 200, 204, 208, 209, 210, 212, 218, 223, 224, 241, 270, 296, 311, 312, 322, 323, 404, 470, 474, 477.
Delaroche, 66, 94, 230, 400, 401, 428, 429, 467, 471.
Delaunay (Elie), 92, 93, 97, 120, 146, 181, 256, 268.
Delbeke, 42.
Demont (Adrien), 268.
Denis (Maurice), 270, 275, 282, 289, 292, 294, 295, 296, 297, 302, 308, 375.
Derain, 300, 304, 316, 344, 464.
Derkinderen, 374, 375.
Desgoffe (Blaise), 160.
Desvallières (Georges), 257, 309, 311.
Detaille, 238.
Dethomas (Maxime), 188.
Deverett, 144.
Déziré, 309.
Diaz, 21, 88, 204, 206, 426.
Dierckx (Pierre), 358.
Dill (Ludwig), 396.
Dinet, 268.
Donald (J.-M.), 330.

Dongen (Kees van), 318.
Donnay (Auguste), 361.
Doré (Gustave), 80, 82, 125, 437.
Doucet, 292.
Drolling, 423.
Dubois (Léon), 43.
Dubois (Paul), 181.
Dubois-Pillet, 224.
Dubufe, 86.
Duez, 230.
Dufau (Hélène), 232, 260.
Dufeu, 84.
Dufrêne, 312.
Dufrénoy, 308, 309.
Dufy (Raoul), 312.
Dughet (Gaspard), 102.
Duhem (Henri et Marie), 233.
Dulac (Charles-Marie), 268.
Dulac (Edmond), 328.
Duprè, 5, 29, 103, 256.
Duran (Carolus), 114, 157, 158, 260, 349, 350.
Dürer, 416.
Dyck (Van), 86, 137, 168, 193.

E

East (Alfred), 339.
Eastlake (Charles), 339.
Eckersberg, 440.
Edelfelt, 258, 455.
Egusquiza, 258.
Ekman, 454.
Enckell (Magnus), 456.
Ensor (James), 361, 364, 366, 367.
Espagnat (Georges d'), 306.
Evenepoel (H.), 360, 362.
Eyck (Van), 118.

F

Fabry (Emile), 361.
Fantin-Latour, 16, 18, 33, 152, 154, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 192, 194, 196, 211, 254, 260, 322, 390.
Farge (John La), 355.
Farquharson, 328.
Favory, 309, 316.
Favretto (Giacomo), 413.
Fedotov, 69.
Félix (Léon), 233, 306.
Fénéon (Félix), 227, 284, 289.
Ferenczy, 400.
Ferrier, 238.
Festauer (Anton), 398.
Feuerbach, 59, 388, 389.
Fiedler, 389.
Filiger, 290.
Filla (Emil), 404.
Finnberg, 454.
Fischer (Mark), 339.
Fjästad, 447, 448.
Flameng, 238.
Flandrin, 93, 102, 181, 303, 308.
Robert-Fleury (Tony), 203, 256, 292.
Focillon (Victor), 328.
Fontanesi (Antonio), 111, 112, 413.
Forain, 187, 188.
Fortuny, 38, 114, 120, 122, 123, 125, 150, 151, 158, 259, 428.
Foujita, 318, 320, 439.
Fourmois, 45.
Fragiacomo, 413, 414.
Fragonard, 77, 94.
Français, 102, 112.
Frédéric (Léon), 260, 358.
Fresnaye (Roger de la), 315, 316.
Friant, 238, 261.
Friedrich, 38.
Friesz (Othon), 311, 312.
Frölich, 442, 446.
Fromentin (Eugène), 81, 83, 236.
Fry (Roger), 344.
Fuhrich, 402.
Fuller, 349.
Furse (Charles Wellington), 322.

G

Gainsborough, 137.
Galland (Victor), 94, 96.
Gallé, 260.
Gallén (Axel), 456.
Gandara (A. de La), 264.
Garnelo y Alda, 429.
Garraud, 306.
Gauguin, 181, 250, 276, 278, 279, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 302, 318, 324, 325, 326, 376, 382, 396, 439,. 443, 470.
Gavarni, 28.
Gay (Nicolas), 70.
Gay (Walter), 260, 264, 349, 350.
Géricault, 10, 80, 88, 184, 230, 404.
Gérôme, 69, 91, 92, 100, 221, 349, 412.
Gervex (Henri), 230, 260.
Gestel (Léo), 376.
Ghiatza (Georges), 428.
Gifford (J.-R.), 349.
Gignoux, 349.

Gigoux (Jean), 256.
Gilbert (John), 124, 144.
Gilsoul, 46.
Giordano (Luca), 411.
Giorgione, 176.
Giotto, 314.
Giraud (Eugène), 75, 76, 81.
Girieud, 309.
Glazebrook, 332.
Gleizes (Albert), 300.
Gleyre, 91, 192, 208, 212, 252.
Gogh (Van), 269, 274, 276, 277, 278, 279, 286, 287, 290, 309, 310, 312, 325, 371, 372, 376, 391, 417, 452, 473.
Golovine, 461.
Gonçalves (Nuno), 437.
Gosselin, 306.
Gourdaine (Norblin de La), 404.
Goya, 114, 120, 122, 125, 151, 172, 176, 326, 428, 434, 469.
Goyen (Van), 57.
Grabar, 459.
Granet, 160.
Grant (Duncan), 344.
Grasset (Eugène), 26.
Greco (Le), 301, 312, 432, 434.
Greef, 46.
Greenaway (Kate), 145, 262.
Grigoresco (Nicolas), 424, 425, 426, 460.
Grigoriev, 464,
Grimelund, 451.
Gris (Juan), 300.
Griveau, 268.
Gropeano, 427.
Grosjean, 306.
Grosz, 397.
Grottger, 404.
Groux (Charles de), 34, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 130, 324, 357.
Groux (Henri de), 365, 366.
Gude (Hans), 450, 455.
Gude (Nils), 451.
Guerin (Charles), 258, 306.
Guerra (Camillo), 414.
Guichard, 107.
Guigou (P.), 83, 84.
Guiguet (F.), 261, 264, 306.
Guillaumet, 84.
Guillaumin, 219.
Guillemet, 154.
Guterloh (Paris), 398.
Guthrie (James), 330, 331, 332, 336.
Guys (Constantin), 39, 149, 150, 151, 156, 164, 177, 179, 184, 202.
Gysis, 422.

H

Haan (Meyer de), 290.
Haes (Carlos de), 436.
Halonen (Pekka), 456.
Hals (Frans), 166, 237.
Hamilton (James), 349.
Hammershöj, 441, 442.
Hamon, 91.
Harpignies, 102, 104, 154, 161, 260.
Harrison, 258, 349, 353, 354.
Haverman, 374.
Hébert, 98, 101.
Heilbuth, 62.
Hellen, 264.
Hem (P. van der), 376.
Henner, 95, 98, 120, 235.
Henry (George), 330.
Henry (Paul), 330, 337.
Herkomer (Hubert), 144, 330, 331, 336, 339.
Hermann Paul, 188.
Hermans (Charles), 42.
Herterich, 380.
Hervieu (Louise), 310.
Heyerdahl (Hans), 258, 450, 451.
Heymans, 358, 359.
Hildebrand, 388, 389.
Hiroshighé, 207, 208.
Hodler (F.), 260, 325, 383, 384, 385, 390, 391, 392, 452.
Hofer (André), 392.
Hoffbauer, 306, 355.
Hoffmann (Louis de), 382.
Hogarth, 137.
Hokousaï, 174, 207, 208.
Holl (Frank), 331, 332.
Hollar, 402.
Holman-Hunt, 129, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 142, 327, 328.
Holmberg, 455.
Homer (Winslow), 354.
Honnecourt (Villard de), 299, 407.
Hooch (Pieter de), 160.
Hook (James Clark), 339.
Hörmann (Von), 398.
How (Miss), 332.
Howell, 144.
Huet (Paul), 102, 218.
Hughes (Arthur), 144.
Humbert (Ferdinand), 235, 239.
Humphreys-Johnston, 353.
Hunt (W.-M.), 349.

I

Ibels, 292.
Ilsted (Peter), 442.
Ingres, 18, 75, 91, 92, 93, 94 96, 100, 107, 130, 152, 181, 184, 187, 200, 234, 242, 283, 293, 294, 304, 323, 324, 468, 470, 471, 474.
Inness (Georges), 349, 354.
Isabey, 52, 102, 106, 256.
Isachsen, 450.
Iser, 428.
Israëls (Isaac), 377.
Israëls (Josef), 48, 49, 50, 51, 54, 55, 130, 150, 260, 325, 331, 357, 370, 372, 394, 395, 442, 475.
Ivanov, 462.

J

Jacobi, 397.
Jacovacci (Francesco), 412.
Jacovlev (Alexandre), 459, 462.
Jacque, 5, 24, 26.
Jaksitch (Djura), 407.
Jarnefelt, 456.
Jarochenko, 70.
Jeanniot (Georges), 264.
Jeanron, 5, 10.
Jesper (Floris), 370.
Jettel (Eugen), 398.
Johansen (Viggo), 442.
John (Augustus), 330, 334, 344.
Jongkind, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 106, 113, 153, 154, 161, 207, 259, 278, 323, 325, 354, 370, 371, 467, 473.
Jordaens, 341.
Josephson, 324, 445.
Joyant, 84.
Jozef, 405.
Jundt, 81.

K

Kennington (Eric), 327, 344.
Kensett (F.), 349.
Khnopff (Fernand), 361.
Kiprenski, 71.
Klimt (Gustave), 70, 398.
Klinger (Max), 260, 381, 390, 394.
Knaus, 62, 158.
Knejevitch, 407.
Knyff (de), 45.
Köbe, 440.
Konijnenburg (W.-A.), 376, 377.
Koos (Victor), 262.
Korovine, 459, 461.
Kosarek (Adolf), 402.
Kouïndji, 460.
Kramskoï, 89.
Kramstyk, 406.
Kreuger (Nils), 444, 448.
Krohg (Christian), 450.
Krohg (Per), 452.
Kröyer, 60.
Kruseman, 50.
Kuehl (G.), 395.
Kvapil, 309.

L

Laermans, 35, 363, 369.
Laidlay (W.-J.), 330.
Lami, 256.
Lamorinière, 45.
Lamothe, 181.
Landseer, 43, 104, 128, 447.
Larsson (Carl), 258, 444, 446, 448.
Laszlo (Philippe), 328.
La Touche (Gaston), 233.
Laurencin (Marie), 310, 464.
Laurens (Jean-Paul), 154, 161, 236, 239.
Laurens (Pierre), 238.
Laurent (Ernest), 232, 234, 237, 260.
Laureus, 454.
Laval (Charles), 286, 290.
Lavery (John), 330, 333, 334, 342, 344.
Lavieille, 104.
Lawrence, 332.
Lawson (Cecil Gordon), 339.
Leader, 328, 339.
Lebasque, 307.
Lebourg, 220, 222, 260.
Lee (William), 260.
Lee (T. Stirling), 330.
Lefebvre (Jules), 96, 253, 260.
Lega, 412.
Legros, 33, 36, 39, 44, 139, 154, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 171, 196, 259, 327, 328, 336, 339.
Lehmann, 93.
Leibl, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 130, 258, 378, 382, 397, 398, 401, 407, 466.
Leighton (Frederick), 144, 337.
Lemmen, 358.
Lemonnier (Camille), 42.
Lemordant, 265, 267.
Lemoyne, 94.
Le Nain, 7, 19, 20.

Lenbach, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 378, 380.
Lenoir (Alexandre), 28.
Lenoir (Marcel), 308.
Lentze (Emmanuel), 346.
Lenz (P. Didier), 294, 391.
Lépine (Louis), 105, 106, 220, 260.
Leslie, 339.
Levitane, 457, 460.
Lévy (Henri), 234, 239.
Leys, 36, 37, 42, 52, 144.
Lhermitte, 33, 231.
Lhote (André), 300, 316.
Liebermann, 65, 258, 260, 324, 389, 394, 395.
Liljefors, 443, 444, 445, 447, 448, 462.
Lindholhm, 455.
Lippi (Filippino), 140.
Lobre, 264.
Lockart, 332.
Löfler (Berthold), 398.
Logan (Robert), 353, 355.
Loghi, 427.
Lombard (Alfred), 309.
Looy (Van), 374.
Lorimer, 329, 338.
Lorrain (Claude), 84, 214, 386.
Loubon, 84.
Lucas (Eugenio), 114, 125.
Luce (Maximilien), 227.
Luchian, 426, 427.
Luini, 88.
Luminais, 236.
Lupi, 437.

M

Maccari, 412, 414.
Mac Even, 354.
Mac Taggart, 330.
Mackensen, 396.
Maclise, 128.
Madarasz, 66, 404.
Madrazo (Frédéric de), 158
Madrazo (Raimondo et Ricardo de), 122, 123, 429.
Madox Brown, 134, 137, 140, 141, 142, 143, 327.
Maestu, 435.
Maignan, 236, 239.
Maillaud (Fernand), 268.
Maillol, 321.
Mainssieux, 316.
Makart, 65, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 378.
Maliavine, 458, 463.
Malioutine, 462.
Mancini (Antonio), 414.
Manes (Josef), 399, 402, 404.
Manet, 32, 40, 59, 66, 91, 115, 123, 125, 151, 152, 154, 156, 158, 162, 164, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 192, 193, 194, 196, 199, 201, 205, 207, 211, 213, 214, 230, 240, 241, 271, 286. 322, 323, 324, 334, 335, 336, 350, 390, 407, 434, 445, 450, 467, 470.
Mankes (Jan), 377.
Mantegna, 88.
Marbach (Hans), 389.
Marchal (Charles), 81.
Marees (H. von), 380, 386, 387, 388, 389, 390, 396, 397.
Mariani (Cesare), 412.
Maris (Jacob), 48, 50, 54.
Maris (Willem), 48.
Maris (Matthijs), 48, 51.
Marquet, 258, 305, 308.
Martin (Henri), 232, 234, 235, 260.
Martin (Jacques), 308.
Martinez Pinazo (José), 429.
Martyn, 126.
Marval (Jacqueline), 310.
Matejko (Jan), 403, 404.
Matisse (Henri), 258, 300, 307, 310, 311, 377, 462.
Maufra, 290.
Maurer, 353.
Mauve (A.), 49, 53, 277.
Maxence, 306.
Mayer (Constance), 310.
Meissonier, 12, 38, 69, 73, 78, 80, 122, 238, 256, 260, 276, 328, 380.
Melchers (G.), 353.
Mellery (Xavier), 43, 361.
Mempes (Mortimer), 338.
Ménard (E. René), 267, 268.
Menn, 391.
Menzel, 59, 60, 61, 62, 118, 126, 150, 158, 378, 380, 466, 469.
Mérode (Maitre de), 35.
Merson (Luc-Olivier), 236, 239.
Mesdag, 48.
Mesquita (Lopez), 436.
Mestrovitch, 407, 422.
Metzinger (Jean), 300.
Meunier (Constantin), 8, 34, 36, 43, 44, 45, 62, 356, 366, 466.
Michael (Max), 59.
Michalowski, 404.

Michel-Ange, 22, 28, 100, 101.
Michelozzo, 316.
Michetti (Paolo), 411, 416.
Miéris, 40.
Mikulas Ales, 403.
Milcendeau, 258, 362.
Millais (J. Everett), 132, 133, 135, 137, 138. 139.
Miller, 353.
Millet, 5, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 36, 39, 49, 60, 72, 104, 230, 234, 242, 330. 348, 417, 466, 470, 472, 519.
Minghetti (Prospero), 112.
Minne (Georges), 368, 370.
Mirea, 427.
Modersohn, 396.
Modigliani, 312, 325, 419, 423.
Monet (Claude), 53, 168, 174, 178, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 208, 211, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 223, 224, 225, 228, 234, 258, 259, 266, 283, 342, 394, 395, 467, 470, 475.
Monticelli, 79, 84, 85, 86, 87, 336, 342.
Moore (Albert), 146, 148, 196.
Moore (Henry), 339.
Moore (George), 336.
Morbelli, 416.
Moreau (Gustave), 87, 88, 89, 90, 96, 164, 181, 256, 257, 258, 268, 282, 283, 295, 306, 362, 428.
Moreau (l'aîné), 270.
Moreau (Luc-Albert), 300, 316.
Morelli (Domenico), 411, 414, 415.
Moret (Henry), 290.
Morisset, 233.
Morisot (Berthe), 79, 222, 223, 258.
Morosov, 462.
Morot (Aimé), 238.
Morren, 358.
Morrice (J.-W.), 339, 340, 341.
Morris (William), 132, 134, 137, 139, 140. 146.
Morrison (K.-M.), 344.
Mottez, 88, 248, 474.
Mount (Sidney), 346.
Moussatof, 462.
Muller (Louis), 328.
Müller (Victor), 59, 94, 378.
Mulready, 128.
Munch (Edvard), 451, 452.
Munkacsy, 65, 66, 67, 350, 394, 400, 401.
Munsterhjelm, 455.
Munthe (Gerhard), 451, 461.
Munthe (Ludwig), 450.
Murray (David), 328.
Muter (Mela), 406.

N

Nagayoshi, 198.
Napier (Henry), 328, 339.
Navez, 34, 42, 130, 324, 474.
Navratil (Josef), 402.
Nesterov, 70.
Neuhuij's (Albert), 372.
Neuville (Alphonse de), 80.
Nicholson, 145, 332, 336.
Nielsen (Ejnar), 444.
Nittis (de), 221, 324, 411.
Nomellini (Plinio), 412, 416.
Nordström (Karl), 414, 448.
North (J.-W.), 339.

O

Oberländer, 62.
Orchardson, 144, 328, 331.
Orley (Van), 439.
Orlowski (Alexandre), 404, 458.
Orpen (W.), 329, 330, 334, 335, 344.
Ortiz Echague (Antonio), 456.
Ostade, 20.
Ostromov (Mlle), 462.
Ottmann, 306.
Ouless, 332.
Outamaro, 174, 198, 208, 286, 318.
Overbeck, 294, 325, 396, 474.
Oyens (David), 52.
Oyens (Pieter), 52.

P

Pal (Ladislas de), 66, 69.
Palizzi, 413.
Pallady, 428.
Panaiteano, 423.
Pantazis, 358.
Paredes (Vicente de), 429.
Pascin, 320.
Pasini, 411.
Pasternac, 459.
Paton (Noël), 144.
Pauli, 444.
Paulsen, 442.
Paulus (P.), 366.
Pechstein (Max), 404.
Pennell, 199, 337, 355.
Pereda (Juan de), 159.
Permeke (Constant), 367, 370.

Perov, 69, 70, 130.
Perret, 296.
Perronneau, 270.
Peter (Benedek), 303.
Petersen, 450.
Petrasco, 427.
Pettenkofen, 65.
Picasso (Pablo), 300. 302, 304, 314, 315, 325, 344. 436, 452, 464.
Pierre (Gustave), 306.
Piet (Fernand), 266.
Philipon, 28.
Philpot (Glyn), 334.
Piloty, 59, 65, 116, 119, 378, 389.
Pils, 80, 100.
Piot, 258, 292, 295.
Pisan, 82.
Pissarro (Camille), 154, 162. 204, 206. 217, 220, 224, 225, 248, 258, 259, 272, 273. 284, 290.
Pissarro (Lucien), 342.
Plonski (Michel), 404.
Pointelin, 268, 306.
Pokitonov, 258.
Popea (Elena), 428.
Popesco (Stefan), 427.
Portaels, 42, 52, 358.
Pottie (John), 328.
Poussin, 22. 24, 87, 110, 202, 273, 283, 293, 301, 304, 475.
Poynter (Edward), 144.
Preisler (Jan), 403.
Previati, 416.
Prieto (Gregorio), 436.
Prikker (J. Thorn), 376.
Primatice, 96.
Prinet, 318.
Protais, 80.
Prout (Mrs Fisher), 343.
Prouvé (Victor), 261.
Prud'hon, 474.
Pryde (James), 336.
Puccini (Mario), 412.
Purkyne (Karel), 402.

Q

Quost, 233.

R

Raeburn, 328.
Raffaëlli. 220, 221, 258, 260, 364.
Rahl, 65.
Ramberg (Von), 65.
Ramelet, 28.
Ranson, 292.
Raphaël, 100, 130, 136, 181, 468.
Ravier (Auguste), 107, 108, 109, 111, 112.
Redon (Odilon), 278, 280, 282, 288, 374, 376.
Régamey (Guillaume), 80, 154, 162.
Regnault (H.), 99, 101, 122, 158, 236, 471.
Reis (Soares dos), 437.
Rembrandt, 15, 32, 47, 50, 52, 75, 86, 116, 164, 167, 312, 372, 373, 437.
Renan (Ary), 257.
Renard (Emile), 238.
Renoir, 168, 201, 204, 205, 208, 209, 211, 212, 214, 218, 225, 232, 258, 260, 270, 272, 283, 289, 306, 308, 310, 311. 360, 385, 467. 470, 475.
Répine, 70, 71, 130, 416, 457, 458, 460, 466.
Rethel, 60.
Reynolds, 137.
Ribarz. 398.
Ribera, 158, 159, 434.
Ribot, 33, 67, 159, 160, 161, 162, 260.
Ricard (Gustave), 85, 86, 87, 98, 114, 146, 166, 308.
Richter, 382, 442, 446.
Rico, 122.
Riesener, 93.
Rippl-Ronaï, 400.
Rissanen (Juho), 456.
Rivera (Diego), 439.
Roche (Alexander), 330.
Rochegrosse, 237.
Rodakowski, 404.
Rodin, 255, 258.
Rœrich, 462.
Rogelin, 28.
Rohde (Johan), 444.
Roll (Alfred), 230, 260.
Roller (Alfred), 398.
Rom (Henrik), 452.
Romero y Torrès, 436.
Rops (Félicien), 42, 43, 364, 366.
Roqueplan, 78.
Rosales, 428.
Rossetti (D. G.), 127, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 146.
Rössler, 396.
Rothenstein (William), 331, 338.
Rouault, 258, 311.
Rousseau (Th.), 5, 24, 29, 46, 55, 104, 204, 386, 426.
Rousseau (Henri), 299, 303, 325, 344, 370, 400.

Rousseau (Philippe), 160.
Roussel (K. X.), 275, 292, 296, 297.
Roux (Charles Le), 104.
Roybet, 237.
Royer (Henri), 238.
Ruben (Christian), 65.
Rubens, 10, 15, 42, 101, 119, 120, 218, 273, 274.
Rusinol (Santiago), 429, 432.
Russ (Robert), 398.
Rysselberghe (Théo van), 226, 359, 360, 361.

S

Sabatté, 306.
Sadler (Dendy), 328.
Saldeler (Valerius de), 365, 368.
Sala (Alvarez), 430.
Salgado, 437.
Salinas (Pablo), 429.
Sallinen, 456.
Sanctis (Guglielmo de), 412.
Sandys, 144.
Sargent (John), 114, 260, 325, 332 335, 349, 350, 351, 352, 430, 445.
Sartorelli, 414.
Sartorio, 414.
Scheffer (Ary), 7, 50, 230.
Scheffer (Henri), 241.
Schelfhout, 52.
Schindler (Jacob-Emil), 398.
Schirmer (J.-W.), 385.
Schneider (Sasha), 382.
Schnetz, 101, 158.
Scholderer, 168.
Schoukaïev, 463.
Schrimpf (Georg), 303, 397.
Schuffenecker, 290.
Schuch (Carl), 398.
Schwartze (Thérèse), 372.
Schwind (Moritz von), 382.
Scott (Edwin), 354.
Scott (Georges), 238.
Scott Lauder (Robert), 328.
Segantini (Giovanni), 324, 384, 416, 421, 431.
Segonzac (Dunoyer de), 313.
Seguin (Armand), 290, 297.
Seihô, 465.
Sellier (Charles), 261.
Séon, 262.
Sequeira (Antonio de), 437, 438.
Serov, 458.
Sert (J.-M.), 432.
Sérusier, 291, 292, 294, 297.
Servaes (Albert), 368, 370.
Seurat (Georges), 224, 225, 226, 250, 297, 300, 439.
Seymour Haden, 339.
Shannon (Charles), 332, 344.
Sharakou, 208.
Sickert (Walter), 328, 337, 338.
Sidaner (Le), 232.
Siemiradzki (Henrik), 405.
Sigalon, 5.
Signac (Paul), 223, 224, 226.
Signorelli, 100, 273, 314.
Signorini (Telemaco), 412.
Simberg (Hugo), 456.
Simitch (Pavle), 407.
Simon (Lucien), 263, 265, 266, 268, 311, 318.
Sisley (Alfred), 206, 208, 212, 217, 218, 219, 220, 225, 258, 260, 462.
Skovgaard (Niels et Joachim), 443, 444.
Slavicek (Antonin), 401, 403.
Sloan (John), 355.
Sluyters (Jan), 376.
Smet (Gustave de), 370.
Smits (Eugène), 42.
Solomon (S.-J.), 330.
Somov, 325, 453, 460, 463.
Sorine (Savely), 463, 464.
Sorolla y Bastida, 114, 431, 432, 436.
Sourikov, 70, 449.
Souza Pinto, 438.
Spadini (Armando), 419.
Spala, 404.
Speckaert (Louis), 42.
Spencer (Gilbert), 344.
Spitzweg (Karl), 62.
Stambulesco, 427.
Stanhope Forbes, 330.
Stanislawski, 406.
Stanton (Hughes), 335, 339, 344.
Steer (P. Wilson), 330, 342.
Steinlen, 188.
Steriadi (Jean), 427, 428.
Stevens (Alfred), 34, 38, 39, 40, 41, 42, 64, 113, 123, 150, 151, 152, 158, 202, 259, 260, 324.
Stevens (Joseph), 43.
Steversen, 451.
Stobbaerts, 43.
Stoenesco, 427.
Stokes (Adrian), 339.
Struys, 357, 358.
Stuart (Gilbert), 346, 355.
Stück (Franz), 382, 390, 394.
Styka, 405.

Suréda, 268.
Svabinsky (Max), 403.
Swan, 339.
Syberg, 444.
Szekely, 66.
Szinyei de Merse, 65, 66, 400.

T

Tanner, 349.
Tassaert, 5, 21, 76.
Tchernychevski, 68, 69, 70.
Terbourg, 78.
Tetmajer, 406.
Thaulow (F.), 264, 447, 450, 471.
Thiis (Jens), 452.
Thoma (Hans), 382, 391.
Thorwaldsen, 440.
Tidemand, 450.
Tiepolo, 94, 232, 432.
Tintoret, 118, 270, 326.
Tissot (James), 259, 264, 328.
Titien, 120, 237.
Tito (Ettore), 414, 417.
Tivoli (Serafino de), 412.
Toorop, 373, 374, 376.
Toulouse-Lautrec, 187, 188, 189, 297, 320, 338, 344, 362.
Tournemine, 84.
Toyokouni, 208.
Tropinine, 71.
Troyon, 104.
Trübner (Wilhelm), 65, 381, 382, 397, 398.
Turner, 58, 109, 126, 128, 206, 220, 224, 259, 347, 348, 470.
Tytgat (Edgard), 370.

U

Uccello, 316.
Uhde (F. von), 260, 394, 395.
Uprka, 403.
Urban, 398.
Ussi (Stefano), 412.
Utrillo (Maurice), 317, 319.

V

Vail (Eugène), 354.
Valadon (Suzanne), 310.
Vallet (Edouard), 385.
Vallotton (Félix), 385.
Vandenberghe (F.), 370.
Vasnetsov, 70, 461.
Velasquez, 75, 101, 123, 151, 152, 158, 159, 254, 325, 434.
Velde (Van de), 56.
Velpedo (Pellizza da), 416.
Verestchaguine, 69, 426.
Verhaegen, 367.
Verhaeren (Alfred), 361.
Verkade (Jean), 294.
Verlat, 360.
Vermeer, 152, 304, 316.
Vernay (François), 107, 110, 111.
Vernet (Horace), 74, 184.
Verona, 427.
Véronèse, 94.
Verwée (Alfred), 43, 258.
Veth, 374.
Vicat Cole, 133.
Vierge (Daniel), 120, 124, 125, 150, 158, 326, 428.
Vlaminck (Maurice de), 313, 317.
Vogels, 358.
Vollon, 154, 159, 160, 161, 168.
Vuillard, 291, 292, 295, 296, 297, 385.
Vukanovitch (Rista), 422.

W

Waldmüller, 65, 120, 398, 402.
Walker (F.), 144.
Waltner, 67.
Waroquier (H. de), 316.
Watteau, 164, 338.
Wattier, 76.
Watts (Frédérick), 139, 144, 145, 146, 147, 196, 264, 327, 328, 332.
Webster (Th.), 144.
Weisgerber (Albert), 399.
Welti, 384.
Wentzel (Gustav), 451.
Werenskiold (Erik), 450, 451.
Werner (Von), 426.
Westerholm, 456.
Whistler, 148, 152, 153, 154, 162, 167, 168, 174, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 207, 258, 259, 260, 319, 323, 327, 328, 330, 332, 334, 337, 338, 342, 345, 353, 354, 355, 416, 467, 470, 473.
White (Ethelbert), 344.
Wiegmann (Mathieu), 376.
Wiertz, 358.
Wilhelmson, 444.
Wilkie, 128, 144.
Willaert, 359.
Willette, 188.
Winne (Liévin de), 43.
Winterhalter, 86.

Woolner (Thomas), 132.
Wouters (Rik), 360.
Wright (les frères), 454.
Wroubel, 455, 457, 458.
Wyspianski (Stanislaw), 405, 406.
Wytsman, 358.

Y

Yon (Edmond), 104, 260,
Yturrino (Francisco), 362, 435.
Yvon, 80.

Z

Zahrtmann, 441, 442.
Zak, 319, 406.
Zamacoïs, 122.
Zichy, 66.
Ziem (Félix), 77, 84.
Zimmermann (Albert), 398.
Zorn (Anders), 444, 445, 446, 458.
Zubiaurre (Ramon et Valentin de), 435, 437.
Zuloaga (Ignacio), 324, 433, 434, 436.
Zurbaran, 166, 434.

Cliche Archives photo.

Degas. — Portrait de Bonnat en 1862 (Musée de Bayonne).

TABLE DES GRAVURES

Courbet. — L'enterrement à Ornans, fragment (1850) (Musée du Louvre) . . . 9
Courbet. — L'atelier, fragment (1855) (Musée du Louvre) 11
Courbet. — Proud'hon et sa famille (commencé en 1853) (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris) 13
Courbet. — La rencontre, ou : Bonjour, monsieur Courbet (1864) (Musée de Montpellier, Collection Bruyas) 17
Millet. — Portrait d'un officier de marine (1845) (Musée de Rouen) 19
Millet. — Le greffeur (ancienne collection Hartmann) 21
Millet. — Les tueurs de cochon (vers 1870) (Collection E.-S. Burke junior) . . . 23
Millet. — La lessiveuse (Musée du Louvre) 25
Daumier. — Le wagon de troisième classe (Collection Gallimard) 27
Daumier. — Le linge (Musée du Louvre) 29
Daumier. — Une cause criminelle, aquarelle (Collection Esnault-Pelterie) 31
Charles de Groux. — Le Benedicite (Musée de Bruxelles) 35
Henri de Braekeleer. — La maison hydraulique (Musée de Gand) 37
Alfred Stevens. — Chant passionné (Musée du Jeu de Paume) 39
Alfred Stevens. — Retour du bal (Musée du Jeu de Paume) 41
Constantin Meunier. — Au pays noir (Musée du Jeu de Paume) 45
Bosboom. — Notre-Dame de Bréda (Amsterdam, Rijks Museum) 49
Jacob Maris. — Le port (Amsterdam, Rijks Museum) 50
Matthijs Maris. — Souvenir d'Amsterdam (Amsterdam, Rijks Museum) 51
A. Mauve. — Le chemin sablonneux (Amsterdam, Rijks Museum) 53
J. Israëls. — Le marchand de bric-à-brac (Amsterdam, Rijks Museum) 55
Jongkind. — Harfleur, aquarelle (1865) (Musée du Louvre, Collection Moreau-Nélaton) 56
Jongkind. — Rue du Champ de l'Alouette (1868) 57
Menzel. — Souvenir du Gymnase (1856) (Berlin, Galerie Nationale) 61
Leibl. — La comtesse Rosine de Treuberg (1877) (Vienne, Galerie du XIXe siècle) . 63
Leibl. — Femmes à l'église (1881) (Musée de Hambourg) 64
Szinyei de Merse. — Le pique-nique (1873) (Musée de Budapest) 65
Munkacsy. — Les rôdeurs de nuit (Musée de Budapest) 67
Ladislas de Pal. — Lisière de forêt (Musée de Budapest) 69
Répine. — Les haleurs de la Volga (1870) 71
Meissonier. — Blanchisseuses à Antibes (Musée du Louvre) 73
Ziem. — Ville d'Italie, aquarelle 77
Monticelli. — La charrette de foin (Marseille, Collection P. Lagrange) 79
Fromentin. — Le Khamsin (1865) 81
P. Guigou. — Paysage de Provence (Musée du Luxembourg) 83
Ricard. — Portrait de jeune fille (Musée de Lyon) 85
Gustave Moreau. — Orphée (1866) (Musée du Luxembourg) 89
Delaunay. — Diane (Musée du Luxembourg) 92

Delaunay. — Portrait de sa mère (Musée du Luxembourg) 93
Henner. — La chaste Suzanne (1865) (Musée du Luxembourg) 95
P. Baudry. — Etude pour la décoration de l'Opéra (dessin) 97
H. Regnault. — Portrait de la comtesse de Barck (Musée du Louvre) 99
Chintreuil. — Paysage (Musée de Bourg) 103
Harpignies. — Le ruisseau (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris) 104
Lépine. — La Seine à Passy (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris) 105
Boudin. — Le port de Bordeaux (Musée du Luxembourg) 107
Ravier. — Lavoir à Morestel, aquarelle (Musée de Grenoble) 108
Carrand. — Bord de rivière (Musée de Lyon) 109
Vernay. — Verger au bord d'une mare (Musée de Lyon) 110
Fontanesi. — Le matin (Musée de Turin) 111
Lenbach. — Bismarck (Munich, Nouvelle Pinacothèque) 115
Lenbach. — Léon XIII (Venise, Galerie d'art moderne) 117
H. Canon. — La Loge Saint-Jean (Vienne, Galerie du XIXe siècle) 119
H. Makart. — Entrée de Charles-Quint à Anvers (1878) (Musée de Hambourg) . . 121
Fortuny. — Le fumeur (1866) 123
Vierge. — Habitants de la vallée de la Morava, fuyant les Turcs (dessin gravé sur bois) 124
D.-G. Rossetti. — Le rêve de Dante (1870) (Liverpool, Musée Walker) 127
Holman Hunt. — Le berger mercenaire (1852) (Musée de Manchester) 129
Millais. — L'ordre d'élargissement (1853) (Londres, National Gallery) 133
Millais. — Mrs Heugh (Musée du Jeu de Paume) 135
Madox Brown. — Le Christ lavant les pieds de Pierre (1852) (Londres, National Gallery) 137
Madox Brown. — La part de Cordélia (1849) (Londres, National Gallery) 141
Burne Jones. — Le Miroir de Vénus (Londres, Collection Goldmann) 143
Watts. — Fata Morgana (1848) (Musée de Leicester) 145
Watts. — L'Espoir (1886) (Londres, National Gallery) 147
Bonnat. — Marie Bonnat (1866) (Musée de Bayonne) 155
Carolus Duran. — La Dame au gant (Musée du Luxembourg) 157
Ribot. — Le Samaritain (Musée du Luxembourg) 161
Legros. — Ex-voto (1861) (Musée de Dijon) 163
Fantin-Latour. — Portrait de l'artiste à 23 ans (Musée de Grenoble) 165
Fantin-Latour. — L'anniversaire (Musée de Grenoble) 167
Fantin-Latour. — L'atelier des Batignolles (1870) (Musée du Luxembourg) 169
Manet. — Le déjeuner sur l'herbe (1863) (Musée du Louvre, Collection Moreau-Nélaton) 171
Manet. — Olympia (1865) (Musée du Louvre) 173
Manet. — Le balcon (1868) (Musée du Luxembourg) 175
Manet. — Le chemin de fer 177
Degas. — La femme à la potiche (1872) (Musée du Louvre, Collection Camondo) . 183
Degas. — Répétition d'un ballet sur la scène (vers 1874) (Musée du Louvre, Collection Camondo) 185
Degas. — Les repasseuses (1882) (Musée du Louvre, Collection Camondo) 187
Toulouse-Lautrec. — La femme au boa (Musée du Luxembourg) 189
Whistler. — La mère de l'artiste (Musée du Louvre) 191
Whistler. — Miss Alexander. Harmonie en gris et vert 193
Whistler. — Thomas Carlyle. Arrangement en gris et noir 197
Renoir. — La loge (1874) 201
Renoir. — Madame Charpentier (1877) (Musée du Luxembourg) 205
Renoir. — Baigneuse (Paris, Collection Durand-Ruel) 209
Bazille. — Réunion de famille (1867) (Musée du Luxembourg) 211
Monet. — Femmes au jardin (1867) (Musée du Luxembourg) 213
Monet. — La gare Saint-Lazare (1877) (Musée du Luxembourg) 215

Monet. — Les rochers de Belle-Isle (Musée du Luxembourg) 216
Sisley. — Vue de Montmartre (1869) (Musée de Grenoble). 217
Sisley. — L'inondation à Port-Marly (1876) (Musée du Louvre, Collection Camondo) 219
Pissarro. — Les toits rouges (1877) (Musée du Luxembourg). 220
Raffaelli. — Les invités attendant la noce (Musée du Luxembourg). 221
Berthe Morisot. — Au bal (Musée du Luxembourg) 223
Seurat. — La parade (Appartient à MM. Bernheim-Jeune). 224
Seurat. — Portrait du peintre Aman Jean, dessin (Appartient à M. Aman Jean). 225
Bastien-Lepage. — Les foins (1878) (Musée du Luxembourg) 229
Besnard. — Femme se chauffant (Musée du Luxembourg). 233
Henri Martin. — Peinture murale pour la décoration du Conseil d'Etat. Fragment. 235
Ernest Laurent. — Portrait de Mme J. (Appartient à M. Paul Jamot). 237
Puvis de Chavannes. — Doux pays (1882) (Musée de Bayonne) 241
Puvis de Chavannes. — Portrait de Mme Puvis de Chavannes (Musée de Lyon). . 243
Puvis de Chavannes. — Bois sacré cher aux Arts et aux Muses (1884), partie gauche (Musée de Lyon) 245
Puvis de Chavannes. — Fragments de la décoration du Panthéon 247
Cazin. — Ismaël (1880) (Musée du Luxembourg) 249
Carrière. — Maternité (1892) (Musée du Luxembourg). 253
Carrière. — Portrait de Verlaine (Musée du Luxembourg). 255
Aman Jean. — Aux flancs du vase (1926). 257
Jacques Blanche. — La famille Thaulow (1895) (Musée du Luxembourg). 259
Guiguet. — Tendresse enfantine (Musée de Lyon) 261
Lucien Simon. — La procession (Musée du Luxembourg). 263
Cottet. — Messe basse en Bretagne (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris). 265
René-Ménard. — L'âge d'or (Sorbonne). 267
Cézanne. — La maison du pendu, à Auvers-sur-Oise (1873) (Musée du Louvre, Collection Camondo) 271
Cézanne. — L'Estaque (Musée du Luxembourg). 273
Cézanne. — Les joueurs de cartes (vers 1885) (Musée du Louvre, Collection Camondo) 275
Van Gogh. — Portrait d'homme (Musée Rodin) 277
Odilon Redon. — Les yeux clos (Musée du Luxembourg). 280
Gauguin. — Papeete (Musée de Lyon). 281
Gauguin. — Femmes à Tahiti (Musée du Luxembourg) 285
Emile Bernard. — Fumeuse de haschich (Musée du Luxembourg). 287
Maurice Denis. — La meilleure part (Musée du Luxembourg) 289
Vuillard. — Le déjeuner (Musée du Luxembourg). 291
Bonnard. — Devant la glace (Musée du Luxembourg). 293
Roussel. — Diane (Musée du Luxembourg) 297
Henri Rousseau. — Singes dans la forêt d'orangers (Paris, Collection A. Villard). 299
Charlot. — Bergère (Musée du Luxembourg) 301
Jules Flandrin. — Matinée antique (Musée de Grenoble). 303
Marquet. — Quai de Paris à Rouen (Musée du Luxembourg). 305
Henri Matisse. — Jeune fille au piano (1926). 307
Desvallières. — La Sainte Famille 309
Othon-Friesz. — Coïmbra 311
Dunoyer de Segonzac. — Paysage de printemps (1920). 313
Picasso. — Femme lisant (Musée de Grenoble). 315
Maurice de Vlaminck. — La maison à l'auvent (Musée du Luxembourg) 317
Utrillo. — Anse (Rhône) (Musée du Luxembourg) 319
Foujita. — Portrait de l'artiste (1926). 320
Orpen. — Le Café Royal, à Londres (Musée du Jeu de Paume). 329
Rothenstein. — Portrait de Ch. Conder (Musée du Jeu de Paume) 331

Lavery. — Printemps (Musée du Jeu de Paume) 333
Hughes Stanton. — Le Barrow Down (Musée du Jeu de Paume) 335
Paul Henry. — Paysage d'Irlande (Musée du Jeu de Paume). 337
J.-W. Morrice. — Le traineau (Musée de Lyon) 341
Brangwyn. — Le vin (Collection Audley Harvey) 343
Mary Cassatt. — Maternité 347
Walter Gay. — Bleu et Blanc (Musée du Jeu de Paume). 349
Sargent. — Portrait de Rodin (Musée Rodin) 351
Robert Logan. — Les cheminées (Musée du Jeu de Paume) 353
Baertsoen. — Le dégel (Musée du Jeu de Paume). 357
Van Rysselberghe. — Portrait d'Emile Verhaeren (Musée du Jeu de Paume). . . 359
Evenepoël. — Portrait de Ch. Milcendeau (Musée du Jeu de Paume) 360
James Ensor. — Les masques (Musée d'Anvers) 361
Laermans. — Fin d'automne (Musée du Jeu de Paume) 363
Valerius de Saedeler. — Paysage 365
Permeke. — Maternité. 367
Breitner. — Un canal, l'hiver (Amsterdam, Rijks Museum) 368
M.-A. Bauer. — Vision d'Orient (Amsterdam, Rijks Museum) 369
Ten Cate. — Port du Havre, le soir (Musée du Jeu de Paume) 371
Toorop. — Un apôtre (Amsterdam, Association des amis de l'art moderne). . . 373
Derkinderen. — Peinture décorative (Hôtel de Ville de Bois-le-Duc) 375
Konijnenburg. — Femme et chat 377
Böcklin. — Vita somnium breve (Musée de Bâle) 379
Böcklin. — Le bois sacré (Musée de Bâle). 381
Hodler. — L'avalanche (Musée de Soleure). 383
Hodler. — L'Elu (Fondation Gottfried Keller, Musée de Berne) 385
H. Von Marees. — Portrait de l'artiste (vers 1875) (Musée de Bâle) 386
H. Von Marees. — Diane (Munich, Nouvelle Pinacothèque). 387
Liebermann. — Hollandaise cousant. 389
Thoma. — Etude de paysage 391
L. Corinth. — Déposition de croix (Musée de Leipzig). 393
F. Von Uhde. — Jésus chez les paysans (Musée du Jeu de Paume). 395
Josef Manes. — Portrait 399
Slavicek. — Prague, vue de la Letna (Prague, Musée d'art moderne) 401
Matejko. — Jan Zamoyski 403
Wyspianski. — Paysage (Cracovie, Musee National). 405
Michetti. — Le Vœu (1883) (Rome, Galerie d'art moderne). 411
Boldini. — Portrait du comte Robert de Montesquiou (Musée du Jeu de Paume . 415
Ettore Tito. — Chioggia (Musée du Jeu de Paume) 417
Emma Ciardi. — Le jardin des Muses (Musée du Jeu de Paume). 419
Segantini. — Le deux mères (1889) (Saint-Moritz, Segantini Museum) 421
Modigliani. — Femme au petit col blanc (Musée de Grenoble). 423
Grigoresco. — Paysanne (Bucarest, Collection du Dr Doncos). 424
Andréesco. — Le village (Bucarest, Collection du Dr Bratiano). 425
Luchian. — Cour de monastère, pastel (Collection A. Blank). 427
Rusinol. — Jardin d'Espagne (Musée du Jeu de Paume) 429
Sorolla y Bastida. — Le retour de la pêche (Musée du Jeu de Paume) 431
Zuloaga. — Portraits (Musée du Jeu de Paume) 433
Ramon de Zubiaurre. — Les rameurs (Musée du Jeu de Paume). 435
Valentin de Zubiaurre. — Le marché (Musée du Jeu de Paume) 437
A. de Sequeira. — Le Calvaire (Lisbonne, Musée de Janelas Verdes) 438
Hammershöj. — Heures calmes (Copenhague, Collection Bramsen). 441
Liljefors. — Aigle et lièvre (Stockholm, Galerie Thiel) 443
Zorn. — Femme se coiffant (Musée du Jeu de Paume). 446
Thaulow. — L'hiver en Norvège (Musée du Jeu de Paume). 447

Sourikov. — La Boïarine Morozova, fragment (1887) (Moscou, Galerie Tretiakov). 449
Somov. — Le soir 453
Wroubel. — Pan (Moscou, Galerie Tretiakov). 455
Levitane. — L'automne doré (Moscou, Galerie Tretiakov). 457
Jacovlev. — Portrait de Mme Schoukaïev (Musée du Jeu de Paume) 459
Bilibine. — Le coq d'or (Illustration d'un conte de Pouchkine). 461
Sorine. — Portrait d'une princesse géorgienne 463
Seihô. — Jour de pluie (Musée du Jeu de Paume) 465
Degas. — Portrait de Bonnat en 1862 (Musée de Bayonne) 514
Millet. — Paysage de l'Allier, aquarelle (Musée de Montpellier). 519
Puvis de Chavannes. — Inter artes et naturam (Musée de Rouen) 521
Courbet. — Portrait de Proud'hon, dessin (Musée de Montpellier). 524

Cliché Doucet.

Millet. — Paysage de l'Allier, aquarelle (Musée de Montpellier).

Cliché Lombard.

Puvis de Chavannes. — Inter artes et naturam (Musée de Rouen).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

QUARANTE-HUIT

LIVRE PREMIER. — LE RÉALISME

CHAPITRE PREMIER. — *Le réalisme en France.* — Les hommes de Quarante-Huit. La rêverie humanitaire. Chenavard. — Le réalisme et l'art vivant. Courbet. — Millet, peintre de la terre. — Daumier et Balzac 5

CHAPITRE II. — *Le réalisme en Belgique.* — Le réalisme rêveur. Charles de Groux. — Féerie intime. Braekeleer. — Stevens, peintre de la Dame. — Le groupe de l'Art Libre. — L'école de Tervueren 34

CHAPITRE III. — *L'école de La Haye. Jongkind.* — L'école de La Haye. Influence française, originalité hollandaise. Les Maris et leurs amis. — Le ghetto d'Israels. — Les nomades. Jongkind 47

CHAPITRE IV. — *L'Allemagne. Menzel. Réalisme mystique en Russie.* — L'Allemagne rendue à sa tradition. Menzel et l'humour prussien. Leibl. — Vienne. La Hongrie. Szinyei et Munkacsy. — Réalisme mystique en Russie. Répine. . 59

LIVRE SECOND. — LE CRÉPUSCULE DU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER. — *Le romantisme Second Empire.* — La vie de société. Les institutions. — Crépuscule du Romantisme. La vogue du XVIIIe siècle. — Meis-

sonier. Les militaires. — Doré. Les illustrateurs. — Fromentin. Les orientalistes. — Monticelli. Les peintres de Marseille. — Du romantisme au symbolisme. Gustave Moreau 72

CHAPITRE II. — *L'éclectisme.* — Les décorateurs et les peintres de la femme. Baudry, Henner, Delaunay. — L'Ecole des Beaux-Arts. Henri Regnault . . . 91

CHAPITRE III. — *Le Paysage entre le Romantisme et l'Impressionnisme.* — Le style historique et l'éclectisme. — Les amis de Barbizon. — Postérité de Daubigny. — Les novateurs : Jongkind, Lépine, Boudin. — Les solitaires de Lyon. — L'Italie. Fontanesi 102

CHAPITRE IV. — *Pastichés et virtuoses.* — Philosophie du pastiche et de la virtuosité. — L'Allemagne. Lenbach. — L'Autriche. Makart. — L'Espagne de Fortuny. L'Espagne de Vierge. 113

LIVRE TROISIÈME. — **LA RÉFORME DE LA PEINTURE ANGLAISE**

CHAPITRE UNIQUE. — *Le Préraphaélisme.* — Origines et caractères. — Ruskin et la pensée sociale. — Les peintres préraphaélites et leur inspiration. — L'Italie, la Bible, le celtisme. — L'influence. — Contemporains des préraphaélites. Watts 126

DEUXIÈME PARTIE

LA PEINTURE MODERNE

INTRODUCTION. 149

LIVRE PREMIER. — **LES FORCES NOUVELLES**

CHAPITRE PREMIER. — *Le groupe de 1863, Manet.* — Le Salon des Refusés. Le sentiment moderne. Guys. — L'hispanisme. — L'enseignement de Lecoq de Boisbaudran. Legros. Fantin-Latour. — Edouard Manet. 154

CHAPITRE II. — *Degas.* — Manet et Degas. — L'ingrisme et les premières œuvres. Les portraits. Le mouvement. La vie intense. — La vie moderne. Les jockeys, les danseuses, les bars, le foyer de la danse. Etudes de femmes. — Postérité de Degas. Lautrec. 180

CHAPITRE III. — *Le génie nomade. Whistler.* — Le procès Whistler-Ruskin. — Luttes et voyages. — Le portrait selon Whistler. L'homme double. Annulation du métier. — La nuit et la beauté. Les Nocturnes. 190

CHAPITRE IV. — *L'Impressionnisme.* — Philosophie de l'impressionnisme. Lumière et couleur. Origines françaises, influence anglaise, influence japonaise. — Renoir. — Bazille. — Grandeur du paysage. Monet. — Les Dames de l'Impressionnisme. — Le néo-impressionnisme. 200

LIVRE SECOND. — **LA BATAILLE**

CHAPITRE PREMIER. — *Les sympathies et les résistances.* — Influence de l'art moderne sur les formes conventionnelles. Le naturalisme après la guerre. — Recherches des coloristes. Besnard. — Suite de l'éclectisme. Les succès de Salon. — Les portraitistes. 228

CHAPITRE II. — *Le nouvel humanisme.* — Puvis de Chavannes et la signification de son art 240

CHAPITRE III. — *Réaction contre le naturalisme.* — L'école et les enseignements nouveaux. Delaunay, Gustave Moreau. — Le amitiés étrangères et la Société Nationale. Le sentiment décoratif. Les raffinés. — La Bretagne. — Paysages de style et paysages de sentiment 251

LIVRE TROISIÈME. — LE VINGTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER. — *Les origines de l'art contemporain.* I. *Cézanne. Van Gogh.* 269

CHAPITRE II. — *Les origines de l'art contemporain.* II. *Gauguin. Les Symbolistes.* — La génération de 1890. Le wagnérisme. Le péril du « contenu ». Les peintres de l'âme. — Gauguin. Pont-Aven. Tahiti. — Les amis de Gauguin et son influence 279

CHAPITRE III. — *Les contemporains.* — Influence de Cézanne. — Les doctrines. L'antinomie cubiste. L'expressionnisme. — Les milieux. Le Salon d'automne. — Les groupes et les talents. Les Cézanniens. Un nouveau romantisme. Les deux cubismes. L'école de Paris 298

LIVRE QUATRIÈME. — ÉCOLES NATIONALES, COURANTS INTERNATIONAUX

INTRODUCTION 322

CHAPITRE PREMIER. — *L'école anglaise.* — La fin du préraphaélisme et la peinture moderne. — Les groupes et les tendances. Glasgow, l'Irlande, Newlyn, le New English Art Club. — Le portrait. Tradition et nouveauté. Influence de Whistler. — Les amitiés françaises. — Intimisme et paysage. — Brangwyn. Les contemporains 327

CHAPITRE. II. — *Les États-Unis.* — Les problèmes de la culture nationale. Le paysage du pionnier. — Les anciens peintres. — Les faits nouveaux. L'influence européenne. Sargent. — Les paysagistes. Les cités verticales 345

CHAPITRE III. — *Belgique et Hollande.* — Suite du réalisme belge. — Des impressionnistes aux symbolistes. — Le Diable en Flandre. — Le groupe de Laethem Saint-Martin. — La Hollande nostalgique et mystique. — Les peintres hollandais contemporains 356

CHAPITRE IV. — *L'Europe centrale et les marches d'Occident.* — Les conditions nouvelles. L'art d'empire en Allemagne. — Idéalisme suisse et plastique allemande. De Böcklin à Hodler. Marees. — Les influences françaises, des impressionnistes à Cézanne. La guerre. — L'Autriche. La Hongrie. — Slaves du centre et Slaves du sud. Les marches d'Occident 378

CHAPITRE V. — *La Latinité.* — L'Italie. Influence de Fortuny. Les virtuoses. — Les écoles régionales. — Segantini. — L'art moderne. — Les Latins du Danube. La peinture roumaine. Grigoresco. — Les Espagnes. L'Espagne méditerranéenne : peintres catalans. L'Espagne atlantique : peintres basques. — Le Portugal et l'Amérique latine. Expansion de l'Europe 409

CHAPITRE VI. — *L'Europe du nord.* — Le Danemark. — La Suède. Le bonheur de vivre. Les oiseaux et les bêtes. — Indépendance norvégienne. — Epopées finlandaises et influence française. — L'école russe. Suite du réalisme mystique. Les virtuoses. Les paysagistes. Les raffinés. L'art paysan. Les ballets russes. La révolution 440

Conclusion. — Les époques et les courants. — Les écoles. — Les foyers et les échanges. — Les genres et l'inspiration. — Les techniques 466

Table chronologique 480

Bibliographie 488

Index des noms d'artistes 503

Table des gravures 515

Cliché Doucet.

Courbet. — Portrait de Proud'hon, dessin (Musée de Montpellier).

Date Due

May 22 '46	Patterson		
Dec 4 '47	Dalrymple	MAR 15 RECD	
Jan 21 '48	Lohnick	MAY 21 1970	
JAN 5 1954	Mabie	MAY 20 RECD	
FEB 24 1954	Mabie	FEB 14 1970	
Aug. 17/56	Douglas	FEB - 8 RECD	
JAN 31 1958	Johnstone		
~~JAN 12~~			
MAR 25 1960	Carlson		
OCT 26 1974			
OCT 15 RECD			
APR 13 1975			
APR 23 RECD	32		
NOV 21 1975			
NOV 18 RECD			
MAR 18 1976			

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 04288 645 4

ND196
F6